LA

REVUE DE L'ART

Ancien et Moderne

Tome XVI. *Juillet-Décembre 1904.*

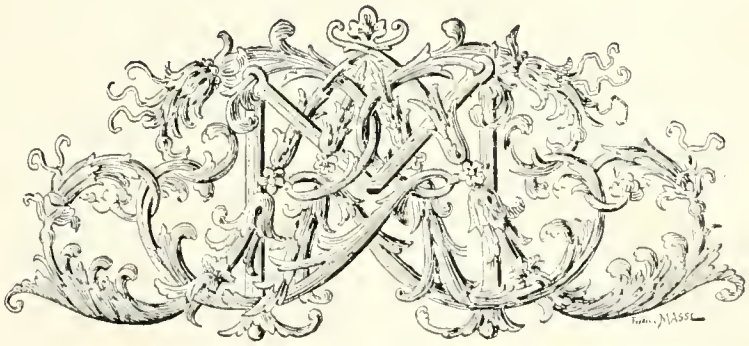
LIBRARY
MAR 4 1970
UNIVERSITY OF TORONTO

LA

REVUE DE L'ART

ANCIEN ET MODERNE

Directeur : JULES COMTE



PARIS

28, rue du Mont-Thabor, 28

NOS MUSÉES DE FRANCE[1]

FIGURE DE SAINT JACQUES, XIIIe SIÈCLE
(Musée de Beauvais).

M. Louis Gonse me conseillait un jour de faire un livre définitif. C'est lui qui s'est pris au mot. Il l'en faut louer : il a conçu et mené à bonne fin un ouvrage que de plus audacieux eussent craint d'entreprendre. Il a, par une série de voyages, de stations érudites, que lui permettait une liberté de mouvements très enviable, composé deux volumes qui resteront, malgré tout, un monument indispensable. Je n'ose prononcer le gros mot de définitif; cette expression est peu applicable aux travaux de notre ressort. Ce que nous bâtissons est éminemment perfectible, et telle besogne peut paraître achevée, qui, le lendemain, se démode, en suite de découvertes ou de trouvailles nouvelles. Les philosophes de l'érudition, dont je souhaiterais qu'on me jugeât être, ont conscience du peu d'intérêt de leurs hypothèses. Ils ne revendiquent comme fait acquis que la trouvaille appuyée d'un texte probant, tels le *Buisson ardent*, d'Aix, rendu à

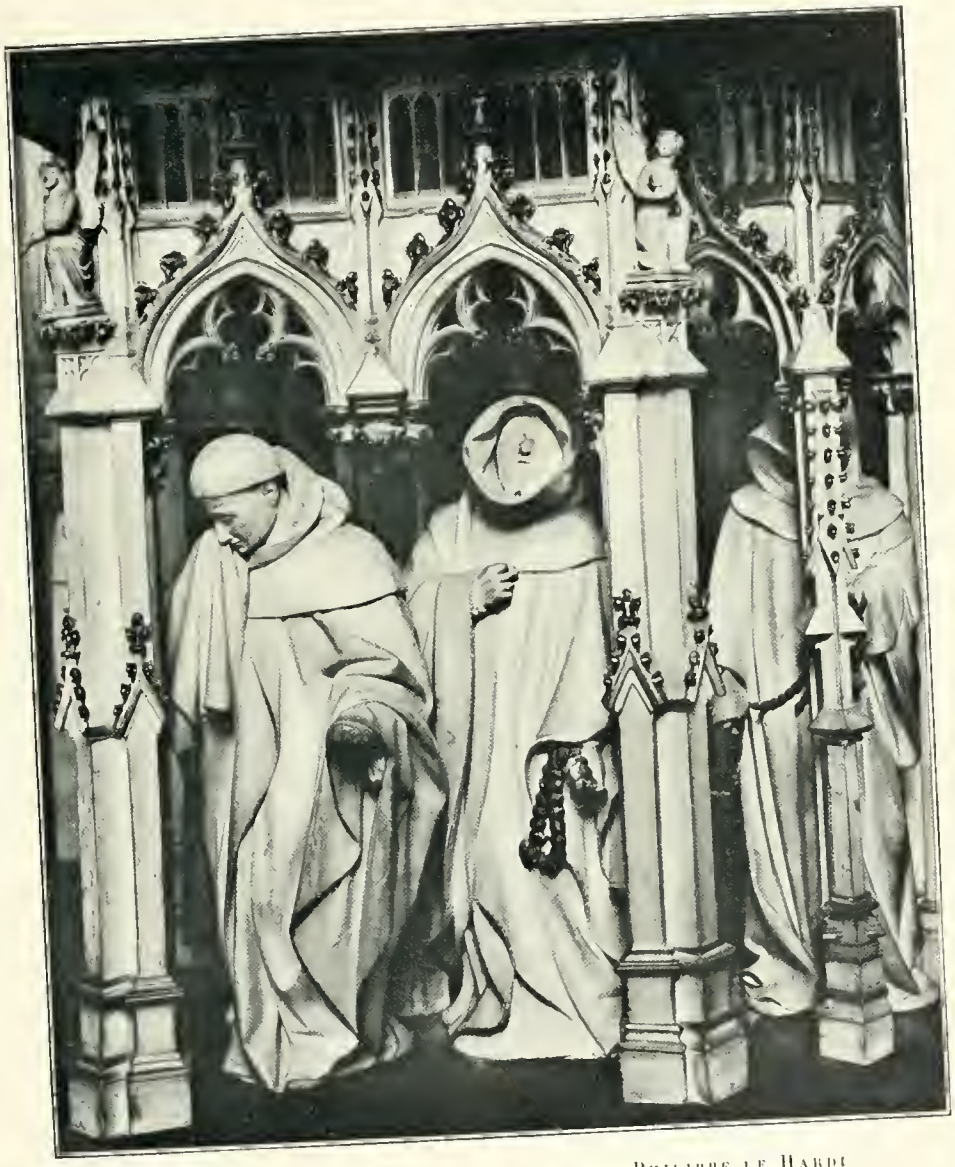
1. Louis Gonse, *les Chefs-d'œuvre des Musées de France : sculpture, dessins et objets d'art*. Paris, Librairie de l'Art ancien et moderne. 1 vol. in-folio.

Nicolas Froment par M. Blancard ; le *Triomphe de la Vierge*, restitué à Enguerrand Charonton par l'abbé Requin ; le *Retable de Cadard*, que d'heureux hasards m'ont permis de donner à ce même Charonton. Il y a d'autres œuvres aussi assurées ailleurs, en Flandre ou en Italie ; elles sont rares. Et c'est un curieux spectacle que celui auquel nous assistons à propos des Van Eyck : peut-être en saurons-nous un jour quelque chose ; dans l'instant, beaucoup de phrases ont été écrites, qui pourront paraître aussi oiseuses que celles d'Alfred Michiels à propos des œuvres d'Avignon.

VIERGE EN BOIS DORÉ, FIN DU XVe SIÈCLE
(Musée d'Amiens).

Comme nous ne sommes ni les uns ni les autres des Sârs, et que les sciences divines nous échappent, nous tâchons de disputer de ces choses en gens prudents. Nous apportons notre petit caillou à l'édifice et n'en sommes ni plus fiers ni plus hautains. Nous proposons, sans la prétention d'imposer. Louis Gonse a excellemment compris le jeu, et il s'est ingénié à ne pas trop s'avancer. Son œuvre, toute de sérénité et de conscience, a eu surtout pour objectif un débrouillement, une production de preuves, et leur rapprochement lorsque les circonstances l'y autorisaient. On lui a un peu cherché querelle à propos d'un buste de Louis XIV par Puget, qui a été trouvé peu ressemblant. La vérité est que ce buste fut composé loin du modèle pour une décoration, et que l'artiste créa de toutes pièces, sur des

documents médiocres, un jeune dieu. Il ne s'ensuit ni que l'œuvre était



DÉTAIL DU SOUBASSEMENT DU TOMBEAU DE PHILIPPE LE HARDI
(Musée de Dijon).

inférieure, ni que le sculpteur cherchait à tromper. Plus tard, étant mieux renseigné, Puget reconnaîtra que le nez du monarque n'a point ces allures

à la Roxelane et que son menton est d'un dessin moins pur. Alors il aura aperçu le roi, et il serait mal venu à le représenter sous les traits d'un Apollon idéal. Ce buste de pratique est à Aix; il constitue un des joyaux du musée; il n'est point Louis XIV si l'on veut, mais Phœbus, dont il a la crinière. N'oublions pas que Puget n'est pas né à Bruges, qu'il a du sang méridional, qu'il est un peu poète, et qu'il parle en félibre, en Provençal, avec exagération.

Fragonard. — La Villa d'Este
Dessin à la sanguine (Musée de Besançon).

Dans son précédent volume sur la peinture, M. Louis Gonse nous a fourni trop de matériaux excellents, il a mis en lumière trop de monuments cachés ou inconnus, pour qu'une chicane de détail le puisse atteindre. Qu'il se soit égaré ici ou là sur une hypothèse, qu'il ait confondu des artistes entre eux, il n'est point tout seul. Nous connaissons des maîtres critiques dont la science s'est parfois égratignée à des ronces de ce genre. Mais, par opposition au service rendu, combien ces légères erreurs de détail sont

peu ! N'oublions pas qu'une simple note de M. Gonse nous a permis de demander à l'évêché d'Autun un chef-d'œuvre, aujourd'hui exposé aux Primitifs, que plusieurs personnages très forts ont découvert depuis, et même avaient découvert avant ! Il n'en est pas moins vrai que M. Gonse avait le premier indiqué l'endroit et signalé la pièce. Je cite ce fait à cause

Claude Lorrain. — Paysage traversé par une rivière
Étude en bistre (Musée Bonnat, à Bayonne).

du bruit qui se fait autour de ce merveilleux tableau. Mais combien d'autres en sont là ! Ce premier volume fourmille de révélations ; je m'en suis servi plus que personne, j'y ai trouvé matière à des identifications dont plusieurs ont été admises. C'est un point, ce n'est pas le *définitif*, c'est un acheminement, mais il vaut à tout prendre la fameuse induction de l'œil, qui n'est pas toujours heureuse, suivant ce que nous nous sommes laissé dire.

Le nouveau volume consacré à la sculpture, aux dessins et aux objets d'art, vient de paraître.

C'est de tous points un *livre*. On ne saurait assez donner de louanges aux éditeurs qui lui ont procuré une supériorité de forme si complète sur le premier volume. Ils ont traité les hors-texte avec un soin qui leur assure une place à part entre leurs plus réputés confrères. Les illustrations du texte sont à l'unisson; elles sont claires, lumineuses, tirées à miracle. Dans cent ans, — si le papier couché vit encore, — elles n'auront rien perdu de leur importance documentaire. On les lit sans fatigue, et on les admire sans réserves. Grâce à ces auxiliaires d'un texte prudent, assuré, bondé de remarques et de faits, les opinions de M. Gonse nous apportent un élément de discussion très capital. On peut ne pas partager ses idées; lui-même nous fournit généreusement le moyen de le combattre. Mais l'occasion est assez rare. Il pèche plus par omission que par exagération patriotique, — reprochée à d'autres. Par exemple, il ne dira pas que, du prophète de Troyes du XIIIe siècle (p. 345), sortent les prophètes de Beauneveu de cent ans plus tard (p. 118). Ce sont là cependant des notes d'origine que M. Koechlin a su très expressément dégager dans son article sur les influences de la sculpture française dans les Flandres. L'idée est admise, mais tout ce qui la corrobore et l'étaie doit être signalé. En revanche, il a dit ce qui était utile sur ce Pepin de Huy, bourgeois de Paris, dont la pratique est parisienne en dépit du nom dont on l'affuble. Mais lorsqu'il donne au XVe siècle une tête d'homme

SAINTE HÉLÈNE
Bas-relief italien du XVe siècle (Musée Calvet, à Avignon).

(p. 278) coiffée d'un chapeau pointu, il se trompe de plus de cent ans en trop. Ce *Saint Jacques* est de la fin du XIIIe siècle. De même le *Lai d'Aristote* en dinanderie, donné au XVe siècle par M. Gonse (p. 289), est une œuvre du XIVe siècle ; j'ai eu loisir de l'étudier au Musée Dobrée à Nantes ; c'est, au plus tard, comme modèle, de 1380 ou 1390. Je ne sais d'où provient la

L. Boilly. — Le Corps de garde
Lavis à l'encre de Chine (Musée Wicar, à Lille).

pièce, mais elle serait venue du duc Louis Ier d'Anjou, à qui l'homme ressemble, que je n'en serais point étonné. Elle avait appartenu au prince Soltikoff.

En ce moment, je critique : c'est ce que l'auteur m'a fait l'honneur de me demander; mais par le peu d'importance de ces remarques, on jugera mieux combien l'ouvrage est sérieux et complet. Une petite erreur matérielle est à signaler, page 130. Le chiffre n'est pas celui de *Louis II*, mais celui de *Pierre II* de Bourbon et de sa femme Anne de France, fille de

Louis XI. C'est celui que nous retrouvons sur le cadre du *Triptyque de Moulins*, en ce moment exposé aux Primitifs. Autre remarque plus grave : le buste, sculpté par Coysevox, conservé au musée d'Amiens, et donné en hors texte comme étant celui du Régent, n'est pas celui du Régent. Nous avons trop de portraits du prince, trop d'effigies concordantes, pour retrouver, dans ce personnage balourd et suffisant, le masque plein de finesse, de bel esprit et de noble allure du duc Philippe d'Orléans. Et, ces raisons même

Gudion. — L'Architecture et la Géographie
Bas-relief en terre cuite (Musée de Cherbourg).

écartées, il y aurait la question du costume. Le duc d'Orléans sans les ordres ! Avec un rabat de financier riche ou de traitant cossu ! Et la myopie du prince, si sensible dans les portraits soignés ? Ici, nulle trace de rien ; c'est le bourgeois robuste et étoffé, quelque enrichi du Système, hier valet, aujourd'hui seigneur, et dont l'air hautain est de pure comédie. De même, je crois que le prétendu buste en terre cuite de Mme Roland, au musée de Nevers, représente plutôt l'amie du chevalier de Boufflers, Mme de Sabran, dont Mme Vigée nous a laissé un portrait délicieux. Au fond, ce n'est peut-être que la jolie Mme X..., un modèle de rencontre. Pourquoi lui vouloir un nom, si l'œuvre est exquise ?

Dans cette promenade à bâtons rompus, dans ces remarques prises au cours de voyages fructueux, l'auteur n'a pu, dans le pêle-mêle des œuvres, dégager les idées générales. Il s'abstient de philosopher, ce qui est une qualité, par le temps où nous sommes. Peu ou point de ces théories dont les

GRAND PLAT A DÉCOR ROUGE ET BLEU, EN FAÏENCE DE ROUEN
(Musée céramique de Rouen).

termes sont, après dix ans, des truismes sans nul charme. Mais il faut admirer que, dans ce salmigondis d'époques, d'écoles, de tendances, M. Louis Gonse ait toujours très justement démêlé la pièce utile et l'ait su mettre à son rang. Nous lui devons, par exemple, de connaître mieux une œuvre du XVIe siècle, la statue peinte d'Anne de Fontette, du musée de Dijon. Ce n'est peut-être pas un chef-d'œuvre inimitable, mais cette pièce est la seule de son espèce aujourd'hui conservée. Cette dame est dans son costume de

ville; elle est à l'art du XVIe siècle français ce que les Tanagra sont à l'art grec, une révélation de costumes, d'atours, que nous ignorons dans leur détail. L'allure en est, d'ailleurs, simple et majestueuse. L'auteur en est inconnu ; il n'a ni la valeur du sculpteur à qui nous devons l'amiral de Brion, du Louvre, ni de celui qui nous laissa la Valentine Balbiani. C'est un robuste et un sincère, qui sait ? un descendant, à cent trente ans d'intervalle, du fameux Claus Sluter. Ces hommes ne savaient pas mentir, ni, d'une femme laide ou hommasse, construire une créature idéale. Celui-ci a consciencieusement montré la dame de Fevret de Fontette (devenue dame de Pracontal) comme elle fut, — « au vif ». Jean Goujon en eût fait une Diane, comme de cette commère Diane de Poitiers, mafflue et rebondie, il avait laissé une figure de déesse, affinée et pleine de grâce. Le sculpteur dijonnais n'aurait pas su.

Il faudrait suivre page à page M. Gonse dans ses descriptions pour louer à sa valeur le travail ainsi mené à bonne issue. La place ne me le permet pas, et peut-être défloorerais-je le sujet. Je souhaiterais seulement que d'autres eussent autant de profit que moi à feuilleter le livre et à le lire. Je l'ai dit, les petites erreurs de détail — qui n'en fait, hélas ? — ne le déparent point. Elles sont là pour nous rappeler, à lui et à moi, que l'œuvre sans défaut n'est pas de nous autres. L'essentiel est bien moins de bâtir un édifice de façade sans reproche, mais inhabitable, que de produire une œuvre simple dont tout le monde ait loisir de s'accommoder. C'est essentiellement ce que nous reconnaissons au livre de M. Gonse. Venu après d'autres dont on a pensé beaucoup de bien, il assure à son auteur une bonne place dans la critique contemporaine, j'entends celle qui ne compte pas uniquement sur son flair. On peut en avoir, cela ne nuit pas, mais à la condition de le seconder par des qualités auxiliaires, le raisonnement, la critique, la patience, et un scrupule de cette érudition que les gens au nez fin affectent de mépriser, parce qu'ils ne l'ont pas....

HENRI BOUCHOT

LES SALONS DE 1904

LA PEINTURE[1]

III

Whistler n'est plus; mais son influence lui survit : elle persiste, du moins, chez les peintres anglo-américains, ses compatriotes d'origine ou de séjour. Son secret, c'était le langage de l'ombre. Mais le dilettantisme un peu mystificateur de Whistler avait mystérieusement préparé cette poésie de la nuit sans y deviner nos sympathies pour la souffrance. L'art, même à l'étranger, tend à s'affranchir. Si M. Frieseke s'éclaircit et touche à la maîtrise avec une délicatesse inédite pour chiffonner le *Ruban vert*, M. Miller reste *whistlérien* d'exécution dans la bluette sombre intitulée *la Crinoline;* mais il ajoute une âme profonde à l'atmosphère grise que respirent ses deux *Vieilles Demoiselles* prenant le thé dans leur vieille chambre. Le *whistlérisme* est encore apparent dans les remarquables intérieurs de MM. Maurer, Thomason, Barthold, Charles Bittinger et Georges Aid, de M. Sawe, rival de M. Palyart avec les *Esquisses*, de M. Schafer de qui la *Lingère* est exquise ; dans les remarquables portraits de MM. John Sargent, Richards, Rosen, Du Mond, Lawton-Parker et Kelly ; dans les fantaisies de M. Conder ; dans la vespérale *Forêt de pins* de M. Warren Eaton ; dans les marines de saphir et les notes parisiennes, si largement touchées, de M. Morrice. Amoureux d'un *Printemps* virginal et confident de la *Dame en rose*, M. John Lavery demeure le magicien personnel et subtil, qui comprend le charme féminin de poète à poète : c'est le partage de la poésie de mieux sentir le réel. Et la romantique palette écossaise, à

1. Voir la *Revue*, t. XV, p. 339 et 423.

défaut du maître Lorimer, s'affirme encore dans le groupe adorablement familial de M. Oswald Birley, dans *les Andelys* de M. Aston Knight, et surtout dans l'*Ecosse* idyllique à la grasse verdure de M. Tom Robertson, un inconnu qui vient de Glasgow : son savoureux paysage est un des meilleurs du Salon.

La toujours vaillante école belge, en l'absence du maître Struys, présente à notre admiration M. Wagemans : ce portraitiste a la belle pâte et l'accent ; son *Violoniste* est bien campé. La poétique maestria de M. Baertsoen se distingue parmi les envois diversement réalistes de MM. Claus, Courtens, Houyoux, Vaes, Frédéric et Jef Leempoels, celui-ci moins heureux dans l'allégorie... La Hollande envoie le *Chemin de bruyère*, puissamment détrempé, de M. Gorter ; et notre Stengelin rivalise toujours sur les mers du Nord avec le maître Mesdag : les beaux nuages que voyait Ruysdaël ne feront jamais défaut aux yeux des artistes qui sauront les voir. Mais les portraits groupés par un Danois, M. Paulsen, apparaissent très supérieurs à ceux d'un Français, M. Laissement. L'Allemagne, qui pleure Leubach, est fortement représentée par M. Walther Thor. L'Italie déchoit avec M. Boldini, dont la décadence est au moins égale à celle de M. de La Gandara : la perversité, décidément, n'est pas heureuse en 1904 ! La grâce italienne reste maniérée avec le profil de *Liseuse* de M. Balestrieri, dans les portraits féminins, meilleurs cependant, de M. Ferro.

L'Espagne se relève en respirant l'air pur des jardins fleuris de M. Rusiñol, un délicat : les parfums de Majorque ont un pouvoir certain sur la convalescence : à Barcelone comme à Glasgow, la palette se fortifie sans s'alourdir. Et la délicatesse de M. Rusiñol émeut plus que le feu d'artifice, pervers aussi, de M. Anglada, que l'ombre inquiétante de M. Gramer, que le sempiternel brio de M. Sorolla lui-même. La virtuosité partout se fatigue, alors que le sentiment retrouve sa fraîcheur.

En regard de l'adresse étrangère, le paysage et le portrait français se maintiennent par leur franchise, le portrait principalement, car le paysage, aujourd'hui, le cède à l'intimité. C'est un signe des temps. Sans remonter jusqu'à nos Primitifs et jusqu'à nos maîtres des siècles royaux, les Salons ne peuvent-ils suggérer une histoire contemporaine du portrait français, depuis les envois ponctuels de MM. Hébert, Humbert, Flameng, Lefebvre et Dagnan-Bouveret, portraitistes attitrés des hautes élégances, jusqu'aux

plus incisives curiosités des jeunes gens, MM. Devillario, Duvocelle, Abel Faivre, Bottini, Baugnies, sans omettre ici l'exquise *Femme en blanc sur la plage* de M. Raoul du Gardier ; depuis les masculines effigies de MM. Jean Patricot, Paul Dubois et Léon Bonnat, avec son magistral portrait de *M. Henry Roujon*, jusqu'aux efforts plus récents de M. Fou-

E. Carrière. — Portraits
(Appartient à M. le Dr Gorodichze).
(Cliché E. Crevaux.)

gerat, portraitiste du bon poète *Anatole Le Braz*, de M. Gumery, portraitiste du bon peintre *Raymond Woog?* Entre temps, le profil régulier de la *Carlotta* de M. Jules Lefebvre, une blonde au châle vert, fait paraître plus vague la feue *Princesse Mathilde* de M. Besnard, la *Famille du Dr Gorodichze* de M. Carrière, dont l'*Étude d'après nature* nous déçoit, la *Suzanne Després* de M. Guirand de Scévola, la caricature de *Mme Lucie Delarue-Mardrus* par M. Robert Besnard, qui, malgré sa recherche du caractère en un rapide mouvement, n'a point compris l'étrange et délicieux

modèle... La décision française excelle au portrait ; mais la modernité semble trop soucieuse de paraître originale.

Portraitiste et paysagiste, M. René Ménard sert de transition majestueuse, non seulement entre les genres aujourd'hui confondus, mais entre les beaux souvenirs de l'Antiquité, ce printemps du monde, qui rayonne encore obscurément sur la baie classique, et nos aspirations d'automne vers une clarté plus recueillie : qu'il profile la grâce sérieuse de sa jeune femme ou qu'il stylise les grands sites, ce peintre est le poète de l'atmosphère. Et, parmi les paysages aussi complètement qu'avec les portraits, toute l'évolution se déroule, traditionnelle encore, avec MM. Harpignies, Breton, Jules Didier, romantique avec M. Pointelin, impressionniste avec M. Lebourg, antithèse vivante aux précisions de M. Moullé, poétiquement lunaire avec M. Le Fournis, néo-classique au bois sacré de MM. Lucien Monod et Georges Costeau, familière au faubourg de M. Roussat, pensive aux villes mortes de M. Duhem, riante sous la lumière de MM. Dabadie, Marcel Bain, Georges Binet, spirituelle avec le brio des aquarellistes, MM. Houbron, Luigini, Lechat, Gaston Prunier, imprévue enfin avec le retour ensoleillé de nos plus vaillants peintres-graveurs, MM. Lepère et Paillard...

A. Roll. — Étude des « Troyens à Carthage ».

Ce n'est pas aujourd'hui que les arts du dessin fraternisent ; mais, sans remonter à la Renaissance italienne, le bon exemple est fourni par nos peintres-sculpteurs. M. Antonin Mercié, comme son maître Falguière, honore depuis longtemps la palette : l'auteur de la *Nuit de Mai*, l'interprète méridional d'Alfred de Musset note le charme féminin sous la double

Agache. — Deuil.

séduction du costume moderne ou de la nudité mythologique, en peignant une élégante *Midinette* et le *Repos de Diane*.

Que les injustement oubliés soient indulgents, car il faut conclure ! Aussi bien cette lutte féconde, cette éternelle opposition des courants que nous signifiaient d'abord les meilleurs élèves de Gustave Moreau, ne se retrouve-t-elle pas chez nos prix de Rome ? En peinture comme en musique, c'est là que s'est réfugiée d'une manière inattendue la véritable indépendance. Si M. Georges Lavergne reste fidèle aux sirènes, MM. Laurent et Déchenaud sont les portraitistes les plus éloquents du Salon : l'un, avec la fierté de cette jeune femme au chapeau fleuri dans la chambre

pâle ; l'autre, avec la rêverie de ce blond jeune homme au noir vêtement ; voyageurs. MM. Devambez et Laparra cultivent l'humour ou l'observation, tandis que le professionnel de la fantaisie, M. Jean Veber, retourne au portrait sans renier la satire. Même permanence des contrastes chez les frères Laurens. Paul-Albert égarant une *Ronde* au fond des jardins princiers de la villa d'Este, Jean-Pierre rivalisant de poigne avec nos statuaires réalistes dans la *Mise à flot* de la rude barque...

F. Humbert. — Portrait de Mme N. S..
(Cliché Bulloz.)

De préférence, où va-t-on ? Vers la vie. Les ci-devant préraphaélites, les mystiques d'hier, loin de bouder M. Roll, admirent avec nous ses qualités drues de pastelliste et de beau peintre, la rudesse loyale de sa matière et de ses drames, son humaine *série* des *Ouvriers de la Terre*, aujourd'hui la *Mère* tragique penchée sur le sommeil rose du bébé... Preuve inconsciente, indication précieuse, corroborée par la tonalité des toiles : en effet, comme l'accord est nécessaire entre le fond et la forme, un éclaircissement, un regain de couleur lumineuse apparaît, qui

n'est ni la blancheur du plein-air, ni la profondeur du plein-soir : les décorateurs se réchauffent, les naturistes s'égayent au soleil nouveau. L'ombre défunte de Whistler avait abusé de nos veilles; et Fromentin, l'ami des *Maîtres d'autrefois*, ne l'avait pas prévue si tyrannique, alors qu'il souhaitait nous ramener « de la nature à la peinture »... Désormais, selon la loi des contraires entrevue par Sainte-Beuve et par les Goncourt, une revanche de la lumière est logique. Deux poèmes parmi tant de réalités, la plus expressive *Confidence* de M. Aman-Jean et le poème pudique de M. Bunny, nous ont montré que ces intimes douceurs se font jour ici comme ailleurs; de même que le *Vieil Espagnol* de M. Carolus-Duran, le portraitiste aristocratique et le nouvel académicien, révèle que les vœux humanitaires des jeunes sont partagés par les plus brillants de nos maîtres. Partout, du reste, à défaut du grand style oublié, le sujet captive moins que la joie de peindre. Et, quels que soient les conflits apparents d'étiquettes et d'écoles, le Salon, comme le Musée du Luxembourg, permet d'augurer qu'une réconciliation des vrais peintres n'attendra point l'équitable avenir.

JULES LEFEBVRE. — CARLOTTA
(Cliché Braun, Clément et Cie).

RAYMOND BOUYER

LES ARTS DÉCORATIFS

Champfleury, au début de ses *Études sur l'Art, la Littérature, la Musique, d'après les Romantiques*, écrivait : « L'époque qui suivra celle-ci témoignera peut-être quelque étonnement de l'excessive importance attachée par nous au petit art ». Il ne semble pas que ce pronostic soit à la veille de se justifier. A chaque Salon nouveau, la marée montante des envois classés sous la très élastique dénomination d'*Art décoratif* ou d'*Objets d'art*, s'élève d'un cran et on ne saurait prévoir dès aujourd'hui quand s'arrêtera cette hausse progressive.

Jadis, et ce temps n'est pas encore bien loin de nous, toute cette partie de nos expositions annuelles se résumait en quelques vitrines discrètes, abritant de menus chefs-d'œuvre, pièces de collections ou d'étagères. Un petit nombre de céramiques et de verreries, quelques argenteries, des émaux, des étains, de rares bijoux, régal des initiés, convoitise des amateurs et des belles dames : et c'était tout !

Sur ce premier fond, fertile en morceaux exquis, et qui devait rapidement prendre une extension considérable, vint se greffer d'abord une escouade de petits meubles de luxe, objets de très relative utilité, aux allures réservées, dispersés en tirailleurs. Puis, le gros mobilier est entré en ligne. Ensuite, on a vu se dresser de monumentales et encombrantes cheminées, se profiler des fragments d'architecture, et enfin se développer des ensembles de décoration intérieure. Cette année, une automobile a fait irruption dans le sanctuaire. Attendons-nous à voir apparaître, avant qu'il soit longtemps, quelque yacht ou quelque train royal. Pourquoi non ?

Quand la borne est franchie, il n'est plus de limite.

Ces nouveaux venus ajoutent-ils, au moins, à l'attrait de nos Salons trop accueillants ? L'affirmer serait téméraire. Le débordement toujours croissant de ces ouvrages de toutes tailles et de toutes sortes, l'accumulation sous les yeux des visiteurs distraits de bibelots ou de meubles de qualité ultra-courante et de discutable valeur, peuvent-ils exercer sur le goût général une influence vraiment heureuse ? Cela semble bien douteux.

Le seul résultat qu'on risque d'atteindre, c'est de fatiguer à la longue l'attention bienveillante des amateurs généreux, des connaisseurs avisés, et de les désintéresser de ce « petit art », comme l'appelait Champfleury, de ces « arts mineurs », comme nous les nommons, qu'ils ont jusqu'ici encouragés de leurs éloges et soutenus de leurs achats.

HABERT-DYS.
COUPE D'AGATE, MONTURE EN ARGENT CISELÉ.
(Appartient à M. G. Marteau).

L'esprit des amateurs, en effet, grands et petits, connaisseurs émérites ou non, est ainsi tourné — nous l'avons déjà dit, mais il faut, paraît-il, le redire, — qu'ils ne se sentent fortement attirés que par les pièces rares. La banalité leur fait horreur, et de tout temps il en a été de même. Notre vieux Bernard Palissy n'a-t-il pas écrit : « Maintes choses sont exaltées aux maisons des Princes et Seigneurs, qui, si elles estoyent communes, l'on en feroit moins d'estime que de vieux chauderons » ? Paroles sages entre toutes et dignes qu'on les médite !

Et, puisque le nom de cet artiste si grand à des titres si divers vient sous notre plume, nous voudrions que les membres des deux jurys chargés d'ouvrir les portes du Salon aux *Arts décoratifs* fussent tenus de relire

chaque année l'*Admirable Discours* où Palissy traite de *l'Art de Terre, de son Utilité, des Emaux et du Feu*. Ils y trouveraient assurément matière à des réflexions opportunes.

Ils y verraient comment, dans ce glorieux XVIe siècle — en un temps, par conséquent, où le goût était à son apogée et où la main d'œuvre avait atteint un degré de perfection qui n'a pas été dépassé, — certains arts intimes, par suite d'une folle et imprudente surproduction, se trouvèrent dépréciés, au point que les producteurs étaient obligés d'abandonner leurs ouvrages les plus achevés à des prix infimes. Ils apprendraient que, même offerts pour presque rien, ces délicieux objets, dont la possession nous paraît souverainement enviable, étaient alors dédaignés des amateurs et du public.

Écoutez ce que dit Palissy, parlant des fragiles et délicates verreries, dont la grâce subtile nous émerveille : « N'est ce pas un malheur advenu aux verriers des pays de Périgord, Limosin, Xaintonge, Angoulmois, Gascongne, Béarn et Bigore, ausquels pays ces verres sont méchanisés en telle sorte qu'ils sont vendus et criés par les villages, par ceux-là mesmes qui crient les vieux chiffons et les vieilles ferrailles ? »

Et, quelques lignes plus loin, à propos de ces plateaux, de ces aiguières, de ces salières émaillées, honneur de nos collections actuelles, publiques et privées : « As-tu pas veu aussi, ajoute-il, les Esmailleurs de Limoges, lesquelz faute d'avoir tenu leur invention secrète, leur art est devenu si vil, qu'il leur est difficile de gaigner leur vie au prix qu'ils donnent leurs œuvres? »

Et pour tout alors, il en allait de même. Les estampes d'Albert Dürer traînaient à terre dans les foires et marchés; et, dans nos provinces de l'Ouest, on en était arrivé, durant ces foires périodiques, à offrir des bustes et des statuettes de terre cuite « à deux liards chascune ». Est-ce là le beau temps que nos artistes souhaitent de voir refleurir?

Non pas sans doute! Alors, il importe d'aviser sans retard. Il faut adopter un grand parti, réagir contre une faiblesse imprudente qui pousse à admettre dans ce Salon, dont l'accès était jadis considéré comme une première récompense, tous les envois présentés, sans limitation dans le nombre, sans contrôle de la valeur technique. Car, si l'on n'y prend garde, on risque de voir bientôt, comme au siècle de Bernard Palissy, « une foule

de gentilles inventions, contaminées et méprisées pour estre devenues trop communes ».

Mais cette sélection raisonnée, que les bons esprits reconnaissent nécessaire, que nous n'hésitons pas à proclamer indispensable, — puisque les jurés des deux associations, ceux de *la Nationale* aussi bien que leurs collègues des *Artistes français*, par faiblesse, ou par une sorte de surenchère d'indulgence, se refusent à la faire — pourquoi ne tenterions-nous pas de la réaliser ici ?

BRACQUEMOND.

LE BOCK-HANAP ORNÉ D'ÉPIS D'ORGE ET DE HOUBLON

Exécuté en émail translucide par A. Ruquet, monture orfèvrie par Falize, socle en jade gravé par Tonnellier

(Appartient à M. le baron Villa).

Supposons qu'au lieu de parcourir distraitement une exposition temporaire, qu'on étudie un peu à la diable, nous nous proposions de composer, avec les pièces exposées au Grand-Palais, une galerie, une collection, une sorte de petit

musée des Arts décoratifs contemporains. Limités par l'espace, guidés par des convenances formelles, décidés à n'admettre que ce qu'on peut cataloguer exactement sous la rubrique « objets d'art », quels ouvrages écarterons-nous *à priori?*

Nous écarterons tout d'abord une suite de fort agréables figurines, non parce que l'art en est absent, mais parce qu'elles relèvent bien plus de la statuaire que de l'art décoratif.

Certes, les petites femmes de Guinée, dont M. Allouard nous a rapporté la très curieuse image, sont d'une exécution rare et savante. Fondues à cire perdue, dans un bronze dont la patine surprenante donne l'illusion des carnations tropicales, vêtues de marbres polychromes, dont les nuances plus surprenantes encore donnent l'illusion de tissus exotiques, elles sont, au double point de vue de la plastique et de l'ethnographie, parfaites d'expression, de modelé et de rendu.

Certes, l'*Enfant au chat*, de M. Boisseau, si gracieusement exprimé dans sa polychromie atténuée de marbres aux nuances délicates, réjouira le cœur de toutes les mères et plaira aux amateurs de sujets familiers. Certes, l'*Enfant de chœur* de M. Delagrange arrêtera les visiteurs par ses qualités d'observation et son exécution à la fois libre et soignée; mais que manque-t-il à ces œuvres très remarquables, pour être classées dans la statuaire proprement dite? Il leur manque d'être d'une taille un peu plus haute, rien de plus.

Ce que nous disons des envois de MM. Henri Allouard, Boisseau et Delagrange, s'applique aussi à l'audacieuse et brillante *Chevauchée* de M. Louis Chalon, et à plus forte raison aux *Heures sombres* de M. Gustave Michel. — Passons.

Nous écarterons ensuite tout le gros mobilier, qui ne serait pas non plus, chez nous, très à sa place. Les meubles d'usage courant, en effet, ne peuvent que très exceptionnellement offrir, au point de vue de l'art, un intérêt individuel; car chacun d'eux est nécessairement destiné à jouer sa partie dans un concert, et n'a de valeur réelle que s'il concourt dans une heureuse mesure à la beauté de l'ensemble et à sa logique harmonie.

Cet ostracisme nous coûtera d'autant moins, en l'espèce, que nous sommes appelés à revoir, dans un avenir très prochain, ces meubles meublants et leurs similaires, et cette fois dans leur vrai milieu, « sur

leur théâtre », comme on eût dit jadis, puisque avant trois mois les portes de ce même Grand-Palais s'ouvriront au second *Salon du Mobilier*.

Faut-il ajouter — pour achever de lever nos scrupules — qu'une étude approfondie des spécimens actuellement exposés ne nous apprendrait rien de très nouveau? Une ou deux constatations rassurantes se dégagent, toutefois, de leur examen rapide.

D'abord, la disparition presque complète du symbolisme fâcheux, qui faillit naguère transformer nos sièges, nos tables de nuit, nos armoires, en rébus prétentieux et décevants; en second lieu, l'assagissement prévu de ce qu'on est convenu d'appeler le *modern style*.

Bonvallet. — Vase en cuivre repoussé et ciselé.

Seul, un piano superbement marqueté par M. Majorelle, d'après les cartons de M. Prouvé, sur les parois duquel se déroule un drame obscur et lamentable, nous reporte aux grands jours du Symbolisme déchu. Quant aux chambres à coucher de MM. Maurice Dufrêne et Mathieu Gallerey, tout comme la salle à manger de M. Selmersheim, si elles continuent d'affecter, avec des formes mieux raisonnées et redevenues pratiques, cette austère modestie, cette coûteuse mélancolie, caractéristiques de l'art nouveau, elles n'offrent plus ces étrangetés voulues, ces complications laborieuses, ces incohérences méditées, qu'on essaya récemment de mettre à la mode, et de nous imposer comme le « fin du fin » de l'ameublement.

Après avoir refusé d'accueillir le gros mobilier, nous frapperons d'un ostracisme absolu tous ceux de nos exposants, qu'on peut qualifier de « suiveurs ». Nous entendons par ce mot les imitateurs quand même, les copistes médiocres, tout le *servum pecus*, qui, incapables de rien imaginer, de rien innover, de rien rénover, sont à l'affût des idées qui ont quelque succès, pour les traduire en des contrefaçons plus ou moins adroites, mais fort capables de nous dégoûter des créations qui, à leur apparition, nous avaient semblé les plus séduisantes.

Certes, le désir de se montrer original quand même, en tout et partout, ne laisse pas d'être dangereux et entraîne fatalement à de regrettables écarts. Mais l'imitation forcenée, l'originalité de troisième main, sont plus dangereuses encore et menacent de devenir obsédantes.

En veut-on un exemple ?

L'an dernier, un spécialiste émérite, M. Saint-André, exposait au Salon des Artistes français des coffrets en cuir repoussé et ciselé et des gaines aux formes archaïques, dont le décor très étudié rappelait les ouvrages analogues du XIIIe et du XIVe siècle, et notamment certains reliquaires de l'époque romane. L'application était nouvelle. La restitution sembla ingénieuse. On y applaudit.

Cette année, vous ne trouverez pas moins de seize dames ou demoiselles — nous les avons comptées — qui offrent à nos regards des spécimens de ces châsses, écrins, gaines, reliquaires, exécutés d'après ce même concept *moyenâgeux*, quelques-uns fort habilement traités du reste ; mais voyez à quelle monotonie fâcheuse nous aboutirions si nous accueillions ces copistes dans notre petit musée.

Ces exceptions faites, nous risquons moins l'encombrement, et tout ouvrage qui, par contre, témoignera d'un effort individuel et sérieux, d'une invention réelle, soit dans la conception, soit dans la réalisation, nous trouvera généreusement hospitaliers. — Donc, à l'œuvre !

Commençons d'abord par les initiateurs, et ils sont assez nombreux. Voici, en première ligne, M. Habert-Dys, qui, depuis vingt ans et plus, est sur la brèche, luttant pour la bonne cause. Qui ne se souvient encore de ces *Fantaisies décoratives*, par lesquelles il préluda et dans lesquelles son capricieux talent s'épanchait en des croquis charmants et toujours renou-

velés? Aujourd'hui, ce ne sont plus des improvisations fugitives, échappées à l'ingéniosité d'un habile crayon, qu'il nous présente, ce sont de belles

A. Point. — Coffret de l'Ile heureuse
(Cuivre doré et bronze émaillé).

et saines réalisations. Admirez sans réserve ces grands cornets en cristal taillé, montés sur des pieds élégants, enjolivés de feuillages et de fruits empruntant leurs vibrantes colorations aux cabochons de pierres fines sertis dans le métal. Appréciez également cette coupe en agate opaline,

aux bords ondulés, que supporte un trépied d'argent, ciselé avec une délicatesse exquise.

Initiateur aussi, notre cher et vaillant Bracquemond, et doublement initiateur, car il fut le maître d'Habert-Dys. Les années, en s'amoncelant sur sa noble tête, n'ont point alourdi sa verve créatrice, et son souffle puissant continue d'inspirer ses collaborateurs.

Quelle œuvre somptueuse que ce *Bock*, ou, pour parler moins familièrement, que ce *Gobelet*, exécuté pour le baron Vitta! Sur un pied de jaspe laiteux, grassement ciselé de feuillages et d'arabesques, le vase se dresse à la fois simple et superbe. Composé de riches émaux cloisonnés translucides, aux reflets chauds et vibrants, il s'amortit en un épi d'orge triomphant, qu'entourent des fleurs de houblon respectueusement inclinées. — Pièce de pure décoration, joyau héroïque et splendide, qui évoque le souvenir de ces « trésors » des vieilles gildes hollandaises ou flamandes, dont Bartholomé Van der Helst et Corneille de Vos nous ont pieusement transmis les images.

Deux initiateurs encore que Gallé et Brateau, chacun dans une voie bien personnelle. Leur carrière, déjà longue, est semée d'assez d'œuvres de premier ordre, pour que leur place soit marquée chez nous, bien que cette année ils ne figurent au Salon que par des cartes de présence.

C'est à ce même titre de précurseurs, qu'ont également droit Dammouse, Delaherche et Lachenal. Un témoignage spécial d'estime est bien dû à ces vétérans qui, avec une généreuse et inlassable ténacité et cette modestie obstinée, apanage des hommes vraiment forts, poursuivent un idéal chaque année plus élevé, et réalisent, dans cette ardente poursuite, des actes de haute et réelle maîtrise.

Ne manquez pas de remarquer, dans la vitrine de Dammouse, ses verreries délicieuses, aux formes simples et pures, aux teintes assoupies et laiteuses, se fondant en des harmonies charmantes. Contemplez aussi les poteries flammées de Delaherche, grès et porcelaines dures, dont les colorations jadis un peu rudes sont devenues pour l'œil un véritable régal; et accordez un regard au plat de Lachenal où, dans des gammes azurées et transparentes, se dessinent des pavots vaporeux.

Et Georges Despret, et Taxile Doat, les oublierons-nous? Ce serait nous montrer à la fois ingrats et injustes, quoique cette année les plats et les assiettes de pure décoration, qu'expose M. Doat, associent aux déli-

cats reliefs des pâtes superposées des cristallisations métalliques qui n'ont rien à démêler avec la céramique pure.

Mais quittons « l'art de terre » pour revenir au métal.

Aussi bien, ce sont encore deux vétérans que M. Desbois, dont il faut louer le beau *Vase aux Sirènes*, et M. Francis Peureux, l'auteur de cette coupe en vermeil, dont la mâle simplicité fait penser aux antiques chefs-d'œuvre d'Hildesheim, et dont l'artistique richesse tenta notre pseudo et intermittent confrère Max Stéphane, au point d'en faire un cambrioleur !

Gaillard. — Peigne eglantine.

A la suite de ces ouvriers de la première heure, glanons dans les vitrines de MM. Lucien Bonvallet, Henri Husson, Rambaud et Lelièvre, quelques morceaux de belle tenue et de grande allure.

Au premier, nous emprunterons un, au moins, de ses robustes vases en cuivre repoussé et repris au ciselet, dont les formes amples et grasses ont tant de caractère ; au second, nous demanderons ses beaux chandeliers de bronze, incrustés d'arabesques d'argent : à M. Rambaud, son remarquable candélabre inspiré par la structure et les fleurs du platane ; à M. Lelièvre, quelques vases de service, cafetière, théière, voire simple bouilloire, aux formes élégantes et logiques, gouvernées par la destination — ce qui, en ces temps troublés, n'est pas un mince éloge.

M. Lelièvre, qui traite l'argent avec la même liberté que les petits métaux, nous amène à parler de plusieurs belles orfèvreries — d'abord de deux assiettes montées ou coupes à fruits, qu'expose M. Francis Bocquet, dont la construction est bien assise, sainement raisonnée, sans excès de supports, et dont l'ornementation ne pèche que par un peu d'imprécision voulue. — Ensuite, nous noterons un service de table : plats, saucière, corbeille à pain, ramasse-miettes, de M. Paul Tallois, qui, sans vain tapage, sans recherche outrancière, réalise ce problème plus ardu qu'on ne croit, d'introduire un peu d'imprévu et de nouveauté dans des meubles de service journalier, aux formes consacrées par l'usage.

Enfin, nous arrivons à M. Armand Point, non pas un inconnu pour nous, mais un nouveau venu dans les arts du métal, qui prétend débuter par un coup d'éclat dans la carrière où il s'engage, et qui a envoyé une de ces pièces considérables, que dans le vocabulaire des anciennes corporations, on se plaisait à qualifier de « chefs-d'œuvre ».

M. A. Point, qui jusque-là, ne s'était manifesté à notre connaissance que comme peintre — peintre de talent il est vrai, mais sans plus — aborde, avec une superbe vaillance, toutes les difficultés de la tâche la plus complexe. Pour exécuter son *Coffret de l'Ile heureuse*, il a dû s'improviser tour à tour architecte, sculpteur, métallurgiste, ciseleur, émailleur, lapidaire, et dans toutes ces spécialités son habileté triomphe.

A vrai dire, il n'a pas cherché à créer des formes nouvelles, inédites, imprévues. Son art est éclectique. Son coffret rappelle les jolies châsses dont le XVIe siècle a produit tant d'heureux spécimens. Tous les styles sont mis à contribution dans cette œuvre composite. Le plein cintre y voisine avec l'arc en tiers point. Des singes émaillés et grimaçants, qui font songer aux consoles gothiques, servent de supports à des parois où se déroulent des scènes gracieuses rappelant vaguement Botticelli. Sur des colonnes byzantines se développe un entablement Renaissance ; et, dans ce petit monument, qui évoque le souvenir de certains ouvrages sortis des ateliers d'Armand-Calliat, les émaux d'une incomparable richesse, les bas-reliefs aux carnations dorées, les cabochons sertis aux transparences vibrantes, exécutent une symphonie d'une opulence rare et d'un éclat exceptionnel.

Et voilà comment M. Armand Point a prodigué les talents les plus divers, pour broder sur un thème ancien des fantaisies nouvelles.

Sera-t-il largement récompensé de ses aptitudes si variées? Il le mériterait assurément, et cependant je crains que nos novateurs endurcis ne lui reprochent avec obstination son archaïsme volontaire.

Il nous faut du nouveau, n'en fut-il plus au monde!

C'est ce qu'a fort bien compris M. Feuillâtre, qui, à bien peu de frais, — si on le compare à l'énorme effort de M. Point — a réalisé avec son *Drageoir aux libellules* une œuvre charmante et suffisamment personnelle

FEUILLATRE. — DRAGEOIR AUX LIBELLULES.

pour obtenir tous les suffrages. Mais avec M. Feuillâtre, joaillier à ses heures, nous abordons un domaine que nous n'avons pas encore effleuré — celui de la bijouterie, où, ces années dernières, tant de merveilles ont été produites. Au présent Salon, toutefois, notre récolte, de ce chef, ne sera point aussi abondante qu'on eût pu l'espérer.

Semblable au bon Homère, qu'on accuse d'avoir sommeillé parfois, M. Lalique se recueille. Ses vastes parures ne nous intéressent que faiblement, et ne nous feront pas oublier ses chefs-d'œuvre d'antan. M. Falize, lui, s'en tient aux promesses. Il nous annonce un assortiment de coupes, hanaps,

ciboires, gobelets ultra-précieux, qui doivent chacun incarner — si l'on peut dire ainsi — une époque fastueuse de notre joaillerie nationale ; mais il s'en tient aux intentions, c'est-à-dire à des maquettes, et le carton ne saurait présenter l'éclat resplendissant des gemmes, de l'or et des émaux.

Rien de spécial à dire de M. Lionel Le Couteux, ni de M. Du Suau de la Croix, qui, « d'un pied égal », l'un avec ses peignes en nacre de perle, l'autre avec ses émaux translucides, suivent la voie originale qu'ils se sont tracée. Rien non plus de M. Thesmar, qui se réédite, et fait bien.

De M. Boutet de Monvel, nous retiendrons un pendant de col, svelte, gracieux, joliment dessiné, sobre dans sa richesse : mais le triomphateur du jour est M. Lucien Gaillard. On ne sait, en effet, ce qu'il faut le plus admirer, dans son exposition hors de pair, ou de la simplicité géniale des thèmes étudiés, ou de la sobriété des moyens employés, ou de la perfection et du charme de l'effet réalisé. Ses peignes faits de fragments d'aubépine ou de fleurs de muguet, celui dans lequel deux névroptères (demoiselles) s'affrontent, et cet autre bijou fait d'une grande phalène aux ailes éployées, au corps de femme, sont dans leur genre des pièces accomplies, des œuvres bien près d'être parfaites.

Mais amenés à ce point de virtuosité, les joyaux appellent quelques réflexions indispensables.

En ces temps derniers, une très intéressante publication, la *Revue de la Bijouterie*, a entrepris une étude fort complète et solidement documentée du bijou féminin aux premières années du siècle qui vient de finir. Rien n'est curieux, amusant, instructif, comme de voir défiler, dans cette rétrospective évocation, les parures qui furent chères à nos vénérables aïeules, à nos excellentes grand'mères, contemporaines du Premier Empire, de la Restauration, du règne de Louis-Philippe.

C'est en comparant les merveilles de notre bijouterie actuelle avec cet « arsenal de beauté » qui nous semble — non sans quelques motifs — lourdaud, naïf, vieillot et prétentieux, qu'on peut apprécier sainement l'adorable fantaisie, la délicatesse ailée, qui gouvernent désormais ce précieux domaine.

Mais cette indiscutable supériorité, ces qualités incomparables de grâce légère, d'harmonies discrètes et raffinées, confirment les réserves

— que nous faisions ici-même en 1902, — sur le rôle joué par le bijou ainsi traité, rôle qui semble aller juste à l'encontre du but pour lequel on le prétend créé.

Les chefs-d'œuvre de Lalique, de Lucien Gaillard, de Falize — et aussi d'autres grands artistes qui délaissent nos Salons annuels, — par leur beauté, leur élégance, par l'ingéniosité de leur conception, par la perfection de l'exécution, acquièrent une valeur personnelle, une sorte d'individualité propre, qui ne s'accommodent guère, semble-t-il, du rôle secondaire, forcément accessoire et logiquement effacé, qui doit incomber à un objet de simple parure. Ainsi compris, le bijou vaut par lui-même, indépendemment de toute application, de toute adaptation. Dès lors il doit rester objet de vitrine, car il mérite d'être considéré isolément, et non pas sur le satin frémissant des carnations féminines, où il ne saurait figurer que comme un appoint, comme un simple complément de toilette.

Et ce n'est point là, qu'on le sache bien, un paradoxe fantaisiste. C'est une évidente vérité, et qui a reçu la consécration des siècles. A toutes les époques où le bijou a atteint un point culminant de perfection et de beauté, il s'est trouvé de sages esprits pour exprimer ces mêmes réserves.

« Je soutiens, écrivait un contemporain du divin Marc-Aurèle, je soutiens qu'une parure trop riche et trop belle, loin de faire valoir la beauté d'une femme, lui est plutôt contraire. Les yeux qui la contemplent, attirés, éblouis par l'éclat de l'or et des pierreries, au lieu d'admirer la pureté de son teint, les lignes de son cou, de ses bras, de ses mains, ne prêtent d'attention qu'à la sardoine et à l'émeraude. Et cette Beauté pourra justement s'offusquer qu'on l'oublie, pour s'occuper de vains ornements, qui la font considérer comme un accessoire de ce plaisir des yeux. »

Depuis que ces lignes ont été écrites, le monde a subi bien des transformations, des bouleversements, des révolutions incroyables, sans que l'observation de Lucien de Samosate ait rien perdu de son opportunité et de sa valeur. Qui oserait prétendre, en effet, que cette phrase écrite, il y a quelque dix-huit cents ans, ait cessé d'être d'une vérité absolue ?

HENRY HAVARD

LA GRAVURE EN MÉDAILLES ET SUR PIERRES FINES

Toute l'exposition de la gravure en médailles, cette année, gravite autour du cadre dans lequel M. Frédéric Vernon a groupé un certain nombre de ses nouvelles œuvres, médailles et plaquettes en bronze et en bronze argenté. M. Vernon, distingué depuis longtemps déjà comme l'un des plus brillants disciples de M. Chaplain, continue avec un éclat grandissant les traditions du maître, tout en accentuant chaque jour davantage sa note personnelle dans l'invention et la composition des sujets. Son activité ne s'est point relâchée, et son talent s'est sans cesse perfectionné et mûri depuis 1884, date de sa première exposition au Salon. Il fut prix de Rome en 1887, et il eut la médaille de 1re classe en 1895. Je me serais attendu à lui voir attribuer, vu l'exceptionnelle valeur de son Salon de 1904, une plus haute récompense encore cette année. Mais s'il est juste de proclamer, en théorie, que les dimensions d'une œuvre ne font rien à sa valeur artistique, et qu'il y a parfois plus de talent dans une minuscule miniature que dans une toile aux proportions démesurées ; s'il est vrai encore de remarquer, avec les naturalistes, que le Créateur s'est complu à exécuter de merveilleux chefs-d'œuvre dans les plus petits insectes aussi bien que dans les grands vertébrés, il faut pourtant reconnaître que le ciron s'impose moins à notre imagination que l'éléphant ; la foule parcourant le Salon s'arrêtera d'instinct devant le tableau, peut-être médiocre, qui couvre un panneau tout entier, tandis qu'elle passera indifférente devant un chef-d'œuvre écrasé par la masse de son encombrant voisin. Les anciens Égyptiens se sont imaginé qu'en faisant colossal, démesuré, ils atteignaient au sublime, au grandiose, à la pérennité, et c'est pourquoi ils nous ont laissé les pyramides, le sphinx, les temples de Karnak. L'expérience quotidienne démontre qu'ils ne se sont trompés qu'à demi et que le colossal en impose toujours. N'est-ce point en vertu de l'application instinctive de ce sentiment qu'on décernera la médaille d'honneur plutôt à un sculpteur qu'à un médailleur ? Médailles et plaquettes, camées et intailles sur pierres fines constituent, pour ainsi dire, l'entomologie des arts plastiques ; voilà pourquoi le vulgaire souvent passe en les délaissant. Seuls les connaisseurs, les raffinés, les apprécient

et les placent à leur rang ; mais combien sont-ils, ces amateurs au goût

F. Vernon. — Les Communiantes
(plaquette bronze argenté).

éclairé ? Le camée et la médaille sont donc d'essence aristocratique.

Cela peut paraître d'autant plus singulier que, de tous les arts, l'art du

médailleur est celui qui reflète le plus directement et le plus étroitement les événements de la vie publique ou privée. En effet, le caractère de la médaille est d'être essentiellement un monument commémoratif, qu'il s'agisse des événements de l'histoire dont les gouvernements tiennent à consacrer le souvenir sur le dur métal, ou bien des circonstances mémorables de la carrière des individus.

C'est bien un épisode de la vie réelle, mais divinement idéalisée, que traduit M. Vernon dans sa plaquette des *Premières communiantes*, œuvre d'une exquise délicatesse de sentiment : l'artiste a su se tenir à égale distance de l'emphase et de la mièvrerie : ces jeunes filles, bien groupées dans l'unité de mouvement qui s'impose, ont pourtant des attitudes variées ; leurs poses naturelles, tendres et recueillies, s'adaptent merveilleusement à cette scène religieuse et mystique, si souvent traitée par les médailleurs, mais la plupart du temps avec tant d'afféterie prétentieuse, avec des poses recherchées, violemment contemplatives ou extatiques, en un mot parfaitement ridicules, quand elles ne sont pas du plus choquant mauvais goût. Cette dernière note se remarque dans plusieurs œuvres du présent Salon, qui interprètent le même sujet, et que je ne désignerai pas autrement. Les artistes qui les ont exécutées n'ont, en toute évidence, jamais compris l'émotion suave et pure de la jeune communiante.

C'est aussi une note de douce et poétique simplicité qui domine dans *les Décideuses*, et encore dans les autres œuvres de M. Vernon. On peut dire que cet artiste est, mieux que tout autre, doué de l'instinct de l'élégance dans la composition et qu'il poétise les sujets qu'il traite.

Le talent de M. Henri Patey, dont la carrière est presque parallèle à celle de M. Vernon, a un tout autre caractère. Il est plus réaliste, plus analytique que synthétique, et il met au service de la précision de son observation une technique habile et consciencieuse presque à l'excès ; le travail, fin, délicat, est poussé jusque dans les infimes détails, et c'est pourquoi M. Patey est bien à sa place comme graveur de la Monnaie. Ces qualités d'exactitude plutôt que d'idéal apparaissent bien dans l'une des dernières œuvres de M. Patey, sa médaille pour la Caisse d'épargne de Nevers, dont le sujet est *un Ouvrier apportant à l'Economie le fruit de son épargne de la semaine*. Dans la grande plaquette qui représente le buste de son illustre maître, O. Roty, M. Patey s'est surpassé : on sent que l'élève

reconnaissant a mis dans cette belle œuvre tout son talent et tout son cœur.

Un autre de nos médailleurs les plus en vogue, M. Louis Bottée, a modelé un excellent *Portrait de M. le Dr Guyon*, une bonne médaille pour la Chambre de commerce de Calais et une allégorie représentant le *Commerce glorifié*, plaquette dédiée à M. Chauchard.

J'en rapprocherai la médaille de M. Georges Dupré, qui symbolise *la Gravure en médailles*. Sur la face principale, ce sont deux jeunes filles, occupées à contempler une plaquette dans un écrin; au revers, c'est

G. Lemaire. — A la Source
(camée cornaline)

l'artiste lui-même, assis et gravant une médaille, — du moins on peut le supposer, car il est vu de dos; — dans le lointain, en perspective, la façade de l'hôtel du quai Conti. L'habileté de l'exécution rachète, dans une certaine mesure, la médiocrité de l'invention. J'eusse préféré, pour un pareil sujet, une allégorie dans le genre de celles où excellait le XVIIIe siècle. Il y a plus d'imagination et de poésie dans *l'Angelus* et les autres œuvres du même artiste qui représentent des scènes pastorales. Son *Énigme*, plaquette en cuivre argenté, est une composition excellente; le groupe central, *Œdipe interrogeant le Sphinx*, attire surtout l'attention par ses justes proportions et la délicatesse du travail.

Fort gracieuse est la médaille de M. Henri Dubois : *Femme assise*,

Branche fleurie. Le même artiste nous donne aussi un buste de femme de trois-quarts, qu'il a transformée tantôt en *Cérès*, avec des épis dans les cheveux, tantôt en *République* en l'affublant du bonnet phrygien : l'une et l'autre se valent. Il y a, comme toujours, beaucoup de vigueur et d'étude consciencieuse dans les œuvres de M. Alphée Dubois, en particulier dans sa plaquette pour la Chambre de commerce d'Anvers, dont les types sont *un Forgeron* et *une Fileuse*. Je n'aime guère les deux médailles, *Mariage* et *Jour de naissance*, de M. Roiné, qui a été, d'autres fois, mieux inspiré. *Le Lis*, de M. Deschamps, est un délicieux buste de jeune fille qui presse en rêvant un lis sur son sein ; *la Musique*, de M. Rivet, est aussi un buste de jeune fille : elle joue de la lyre, les yeux mi-clos, la bouche entr'ouverte, dans une attitude plutôt béate qu'inspirée. On a gravé des *Sainte Cécile* qui répondent bien mieux à cet idéal.

C'est en passant seulement que nous mentionnerons les expositions abondantes de MM. Lordonnois, Fourcade, Lindauer, Legastelois, Firmin Lasserre, et les médaillons en plâtre de M. Fernand Hamar, dans la manière de David d'Angers. On a beaucoup loué *le Semeur* de M. Yencesse, et ce n'est pas sans quelque raison. Si l'on n'envisage que le geste et l'attitude de ce paysan au travail, on lui trouvera plus de naturel qu'à *la Semeuse* de M. Roty, trop théâtrale, et qui, chose inouïe, sème contre le vent, brandissant le bras comme pour frapper. *Le Semeur* de M. Yencesse est plus humain, plus conforme à la réalité de la vie des champs. Mais pourquoi ce personnage est-il d'un dessin aux contours frustes, sans relief et vaguement silhouettés ? Est-ce timidité, impuissance ? ou bien M. Yencesse a-t-il eu le projet d'imprimer par là à son œuvre comme un parfum de mystérieuse rêverie ? En admettant cette dernière hypothèse, on doit reconnaître qu'il a échoué dans sa tentative.

M. Hippolyte Lefebvre a réduit en plaquette, à la demande de la Société des Amis de la Médaille, son bas-relief sculptural des *Jeunes aveugles*, si justement admiré et récompensé en 1902 de la médaille d'honneur. Rappelons-en le sujet : au droit, une jeune fille aveugle, guidée par son chien, vient frapper à la porte de l'hôpital ; au revers, cinq jeunes aveugles sont assises dans un jardin ; l'une joue d'un instrument de musique posé sur ses genoux, les autres écoutent ; la plus jeune joue avec une poupée. Il règne sur cette double scène comme une atmosphère de résignation

mélancolique qui émeut et provoque une sympathique pitié : tel est le

E. Gaulard. — Éveil
sculpture et gravure sur pierres fines).

sentiment que l'artiste a voulu traduire et il ne pouvait mieux y réussir.

M. Theunissen a une bonne plaquette qui représente des mineurs au

travail ; M. Loiseau-Bailly a aussi des plaquettes d'une technique bien étudiée, dont les sujets sont des forgerons et des moissonneurs ; ces œuvres ont été appréciées et acquises par la Société des Amis de la médaille. Dans la même catégorie rentre la médaille des *Schlitteurs vosgiens*, de M. Fernand Gilbault, sujet qui forme un pittoresque tableau forestier.

Dans toutes ces œuvres que nous venons d'énumérer rapidement, on sent la recherche féconde, l'observation de la nature, et, si l'on me permet cette expression, la modernisation des sujets. L'ensemble des médailles contemporaines donnera une idée de la vie de notre époque, de nos goûts, de nos mœurs, de nos usages, de nos costumes : il n'en était pas ainsi au dernier siècle. Aujourd'hui, plus une seule œuvre qui rappelle le poncif, le néo-grec, le classique : plus de personnages drapés à la romaine, factices, faisant des gestes de théâtre ; c'est la nature ambiante, la vie ordinaire, simple, prise sur le fait, que nos médailleurs s'efforcent de traduire. Mais dans ce genre nouveau, il est un redoutable écueil, c'est le vulgaire, le trivial, le mauvais goût. Nombre de nos artistes tombent dans ce défaut, parce qu'une scène de la vie réelle n'admet pas la médiocrité dans son expression plastique : elle a besoin d'être, en quelque sorte, idéalisée par le talent du médailleur. Cependant, et en dépit des écarts, la supériorité de l'école française de la médaille éclate surtout lorsque l'on compare l'ensemble de ses productions avec celles des écoles étrangères. Cette comparaison se trouve aujourd'hui singulièrement facilitée par le grand recueil dont M. de Dompierre de Chaufepié, directeur du Cabinet royal des Médailles de La Haye, a entrepris et poursuit actuellement la publication. Les œuvres des Tautenhaym, des Scharff, des Paulik en Autriche ; des Lauer, des Vogel, des Herter et de vingt autres en Allemagne ; des Wienecke, des Van Hove, des Wortman en Hollande, ne sauraient soutenir le rapprochement comparatif avec l'École française, qu'on cherche, d'ailleurs, partout à imiter, voire même à pastiche. Sa supériorité triomphale est universellement reconnue et proclamée ; sachons la conserver en évitant le danger que je signalais tout à l'heure.

Ainsi que nous l'avons déjà fait observer dans cette *Revue*, il conviendrait de distinguer les médailleurs qui gravent directement le métal de ceux qui modèlent un bas-relief et le font mécaniquement réduire aux proportions d'une médaille ou d'une plaquette. Peu d'artistes exercent à la fois

les deux métiers ; c'est surtout des modeleurs que nous venons de parler, et nous devons faire une place à part à des œuvres comme celles de M. Frédéric Le Double, qui, lui, grave directement à l'échope les petites plaques d'acier qu'il expose chaque année. Il poursuit ainsi patiemment la reproduction en plaquettes des peintures murales du Panthéon. Le public se doute peu de l'habileté technique, de la patience et de la sûreté de main dont il faut faire preuve dans ce genre de gravure qui n'admet pas la retouche ; mais lorsque, par surcroît, l'artiste est doué d'un beau talent, comme M. Le Double, l'œuvre sortie de ses mains acquiert un charme tout particulier ; elle a, en outre, un avantage appréciable pour tout amateur : c'est qu'elle est unique et ne peut être reproduite que par la galvanoplastie. Mais c'est là aussi, on le conçoit, un inconvénient qui, joint aux difficultés techniques, est la cause du délaissement et de la disparition progressive du procédé lui-même. Voilà encore un art qui s'en va, quelque charmant qu'il soit, quelque regret qu'on en ait, quelque effort que fasse pour le rappeler à la vie un artiste aussi habile que M. Frédéric Le Double. Efforts et regrets superflus ; toujours est-il que la fabrication d'une plaquette ou d'une médaille comporte deux procédés différents, le modelage complété par l'emploi du *tour à réduire*, et la gravure directe du métal. Ces deux procédés étant

G. Dupré. — L'Angelus (face).

G. Dupre. — L'Angelus. (revers).

confondus dans les expositions sous une rubrique unique : *gravure en médailles*, ceux des artistes qui gravent réellement le métal se considèrent comme lésés et protestent, non sans quelque apparence de raison, contre l'envahissement de ceux qui ne gravent point.

Signalons, pour finir sur une note gaie, les fantaisies d'un graveur sur métal, M. Israël Rouchomowsky, le trop fameux auteur de la tiare, qui s'est fixé à Paris, où sa réputation fut établie de si singulière façon. Il y a une recherche d'esprit et quelque talent dans les deux plaquettes qu'il a exposées et qui représentent Saïtapharnès en 1895, triomphant, narquois, tiare en tête, et Saïtapharnès en 1903, abîmé dans la douleur, découronné, sa tiare roulant à ses pieds.

C'est pour d'autres causes, que nous avons longuement exposées ailleurs, qu'une autre branche de la glyptique, la gravure des gemmes, a aussi une tendance à disparaître. Depuis que nous avons entrepris d'en noter, chaque année, dans cette *Revue*, les principales productions, c'est pour signaler, chaque fois, une étape de plus dans la voie de l'abandon : c'est la marche au cimetière. Cependant la gravure des gemmes, si elle n'a pas fait de nouvelles recrues, a conservé, cette fois encore, la plupart de ses fidèles, et ceux-ci nous présentent quelques œuvres distinguées. Louons des maîtres comme MM. Georges Lemaire et Émile Gaulard de persévérer, avec quelques autres, dans une voie aussi ingrate et qui, aujourd'hui, rapporte aussi peu de gloire que de profits. Cette ténacité est l'indice d'une foi réelle, d'un respect filial des grands souvenirs d'un art charmant, l'indice aussi d'une confiance que, pour ma part, je partage ardemment, dans un avenir de renaissance et d'épanouissement nouveau. M. Gaulard nous donne, sous le nom d'*Éveil* n° 3408, une statuette en plusieurs matières : calcédoine à deux couches, chrysoprase, jaspe panaché, opale et rubis. C'est une jeune fille, le buste et les bras nus, le bas du corps enveloppé dans une draperie, qui soulève des deux mains un voile léger au-dessus de sa tête. Le sujet est gracieux, élégant, exécuté d'une main fort habile.

C'est un grand camée en relief sur une cornaline à trois couches, que nous présente M. Georges Lemaire : *A la Source*, sujet allégorique qui représente une femme couchée sur le bord d'une source abondante et

limpide. On y retrouve les qualités d'habileté technique et de conscience qui distinguent la plupart des œuvres de cet éminent artiste.

M. Gustave Lambert a une grande intaille sur cornaline, *le Premier-né*, qui manque de hardiesse technique, la gemme n'étant guère qu'effleurée ; sa *Danseuse*, de très petites proportions, est mieux enlevée. Nous avons remarqué, enfin, un habile portrait d'enfant sur sardoine de M. Alphonse Lechevrel, et de petits médaillons polychromes de M. A. Vandet, qu'on peut rattacher aussi à la gravure sur gemmes.

Il n'est peut-être pas inopportun, en terminant, d'informer mes lecteurs ou, du moins, de leur rappeler que l'autorisation expresse du ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts n'est plus nécessaire aujourd'hui pour obtenir des exemplaires des médailles artistiques dont les coins appartiennent à la direction des Beaux-Arts. Depuis le mois de janvier dernier, sur l'initiative de M. Roujon, puis de M. Marcel, cette formalité a été supprimée. Tous les amateurs de médailles et de plaquettes rentrant dans la catégorie que je viens d'indiquer peuvent les acheter ou les commander directement et sans formalités, soit au bureau de vente de l'hôtel des Monnaies, quai Conti, soit à la succursale de ce bureau, installée depuis peu au boulevard des Italiens.

E. BABELON

AU RESTAURANT

EAU-FORTE ORIGINALE DE M. TONY MINARTZ

Quand on a détaillé les eaux-fortes originales qui forment l'attrait capital d'un Salon de gravure, on demeure étonné de la quantité de paysages qui vous ont passé devant les yeux. Il semble que la plupart des aquafortistes apprécient par dessus tout le décor de la vie, et que, dans leur désir de rendre ce décor avec toute sa vérité, toute sa couleur, tout son caractère, ils guettent, pour en prendre un croquis, le moment où ses êtres familiers l'auront déserté : leurs canaux sont morts, leurs rues sont vides, leurs campagnes inhabitées... Ils sont trop rares, en vérité, ceux qui trouvent dignes d'être confiées au cuivre les notations griffonnées toutes vives sur leurs carnets d'études, au bal, au bois, au théâtre, au restaurant.

Quoi donc ! L'estampe de mœurs aurait-elle perdu de son charme ?

Il s'en faut, — et l'on trouve, parmi les jeunes peintres-graveurs de ce temps, des talents très personnels auxquels le maître Paul Renouard a montré le bon chemin : M. Tony Minartz est de ceux-là. Nous l'avons vu naguère *au Bal*[1] et à *l'Avant-Foyer de l'Opéra*[2]; nous le rencontrons aujourd'hui *au Restaurant*, où il n'a pu se tenir de croquer une belle dîneuse, à peine assise et déjà préoccupée de « soigner son menu ».

Vif, large, franc, enlevé avec une verve qui révèle incontestablement le « d'après nature », c'est de la bonne estampe de mœurs, — du document pour nos petits-neveux.

1. Voir la *Revue*, t. XII, p. 37.
2. Voir la *Revue*, t. XIII, p. 341.

AU RESTAURANT

Eau-forte originale de M. TONY MINARTZ

AU RESTAURANT

Eau-forte originale de M. TONY MINARTZ

SECONDE PROMENADE AUX PRIMITIFS[1]

J'entends bien.

A me voir circuler ainsi de salle en salle, m'arrêter devant un tableau, l'étudier, sans qu'aucun lien le paraisse rattacher à celui que je viens de quitter, on est en droit de me reprocher mon manque absolu de méthode.

En apparence, la critique est juste. Cependant, je voudrais me défendre.

Il y a six mois, tout comme un autre, j'aurais parlé des Girard d'Orléans, des Malouel, des Perréal, des Fouquet ; je me rappelais Nicolas Froment d'Uzès et son *Buisson ardent* d'Aix, entrevu à l'Exposition universelle, si je ne connaissais pas personnellement Enguerrand de Charonton et son *Triomphe de la Vierge* de Villeneuve-lès-Avignon. Quant à Pierre Villate, que la science et l'érudition de MM. Bouchot et Durrieu viennent de mettre en lumière en le déterminant d'après une lithographie exécutée par G. Renès en 1823, en le retrouvant à Chantilly, en l'identifiant avec un des auteurs du retable des Célestins d'Avignon, en le rapprochant enfin de l'admirable *Pietà* (n° 77) de l'hospice de Villeneuve-lès-Avignon, j'avoue, sans aucune honte, que je l'ignorais complètement.

Ce bagage, très mince, me semblait cependant alors d'importance.

Actuellement, je reconnais très humblement que si naguère je ne savais pas grand'chose, aujourd'hui j'en sais encore un peu moins.

Et c'est pourquoi on me voit errer à l'aventure, en quête de quelque détail inaperçu hier, qui va devenir frappant à une halte suivante et me permettre un rapprochement, impossible à distance.

1. Voir la *Revue*, t. XV, p. 453.

Quatre peintures sont ici attribuées à Jean Malouel. Deux sont du faire le plus identique, comme le plus admirable. Cette petite Vierge merveilleuse, appartenant à M. Aynard, est assurément une des œuvres les plus pénétrantes de toute l'Exposition. Et combien étroits sont les rapports entre elle et la Vierge de la *Pietà* du Louvre (n° 15) qui la surmonte! Même bouche, mêmes yeux « en coulisse », même figure fine, même expression, bien que l'une dise le calme de la Mère heureuse, l'autre la douleur de la Mère brisée. Assurément la même femme a servi de modèle, et c'est dans un coloris absolument semblable que les mêmes lumières, très caractéristiques, viennent s'accrocher aux mêmes saillies, à la pointe du nez, à l'extrémité du menton. En examinant tous ces primitifs, je ne retrouve qu'une seule fois la même technique : dans un petit tableautin, voisin de *Jean le Bon*, de l'école de l'Est (XIVe siècle, n° 357), où se voient les mêmes lumières sur le bout du nez et sur les paupières abaissées.

Mais, en même temps, combien éloigné du faire du n° 16, le *Martyre de saint Denis* du musée du Louvre? Nous avons là deux points de comparaison bien précieux : le Père Éternel, qui surmonte la Croix, et le petit ange de l'angle inférieur de gauche. Le moyen âge a réellement pour le Père Éternel un canon; chaque peintre le traduit à sa manière assurément, mais une fois adopté, il lui conserve dans son type une expression qui demeure en quelque sorte personnelle.

Ici, extrême est vraiment la différence de la physionomie, de la chevelure, comme de la barbe. Dans le *Martyre de saint Denis*, l'extrémité des longues boucles du Père Éternel, comme de la barbe du Christ, se relève en une sorte de crochet très caractéristique, dont la *Pietà* du Louvre ne présente aucune trace. Et les petits anges, qui donc pourrait trouver une seule touche qui les unisse? Quant au ton général, saurait-on soutenir qu'ils sont pareils? Enfin, voudra-t-on encore, maintenant qu'elles sont là, l'une près de l'autre, regarder comme parentes proches la *Pietà* du Louvre et la *Pieta* du musée de Troyes? Que ce sont faires différents!

Au contraire, qui ne distinguera les liens qui unissent la *Pieta* de Troyes et le *Martyre de saint Denis*?

Arrêtons-nous et, en deux lignes, résumons-nous. A la même main j'attribuerais la *Vierge* de M. Aynard et la *Pieta* du Louvre : à une autre main, la *Pieta* de Troyes et le *Martyre de saint Denis*. Mais,

dans ces deux faires si distincts, à quel signe reconnaître Malouel ?

Dans la salle voisine : l'œuvre du Maître de Flémalle.

Quel est ce mystérieux artiste, que les uns ont voulu identifier avec Jacques Daret, personnage considérable de la cour de Bourgogne, que les autres rattachent aux Limbourg, et auquel sont attribués les n°s 30, 31, 32 : *Une Vierge glorieuse, la Vierge et l'Enfant, l'Adoration des bergers ?*

JEAN MALOUEL (?). — LA VIERGE ET L'ENFANT
(Collection Aynard).

Qu'on rapproche les deux premiers l'un de l'autre, c'est parfait : même figure de la Vierge, très ovale, mêmes yeux en arc et « en coulisse », même nez long, même distance exagérée de la bouche aux yeux, mêmes cheveux blonds identiquement ondulés, même type de vêtement : c'est en réalité aussi presque le même sujet. L'auréole du n° 30 n'est qu'une transformation du *flabellum* d'osier du n° 31 ; la préciosité des fabriques est identique. Et c'est tout cela qu'on prétend rapprocher du n° 32, de *l'Adoration des bergers ?* Mais la tonalité, mais le dessin, mais l'anatomie des personnages, mais la peinture même, mais les fonds, qu'en fait-on ? Encore ici donc, suivant moi, deux mains très évidentes.

Et n'est-ce pas de cette dualité de manières qu'on ne pouvait jadis, comme aujourd'hui, distinguer, toucher du doigt, que sont nés précisément tant d'avis divergents ? Que d'aucuns aient jugé sur telle œuvre, que certains se soient basés sur telle autre, — toutes les deux attribuées au même maître cependant, — et voilà que les opinions les plus opposées naissent, se discutent, prennent corps, alors que chacun, dans une appréciation légitime, mais sur un thème différent, peut avoir parfaitement raison.

Ne quittons pas le n° 32, sans nous être demandé pour quel motif on l'a baptisé *l'Adoration des bergers*. — Parce qu'il y a des bergers ? — Ce serait, en effet, une réponse. Mais alors, les inscriptions dont est rempli le tableau, on ne les a pas lues ? « Azel : *Virgo peperit filium*. Salome : *Credam quia probavero*. »

Ce dernier phylactère, qui sort de la bouche d'une femme montrant sa main inerte, suffirait cependant à identifier le sujet : une page de ces *Évangiles apocryphes*, qui fournirent tant de motifs aux artistes du moyen âge. Qu'on me permette de la résumer.

Lorsque le moment des couches fut arrivé, Joseph amena deux sages-femmes, Zélémi et Salomé. Zélémi, étant entrée la première, s'écria : « Seigneur, Seigneur, aie pitié de moi ; je n'avais jamais soupçonné ni entendu chose semblable. Ses mamelles sont pleines de lait, et elle a un enfant mâle quoiqu'elle soit vierge ».

L'autre sage-femme, Salomé, entendant les paroles de Zélémi, dit : « Ce que j'entends, *je ne le croirai pas, si je ne m'en assure* ». Et Salomé dit à Marie : « Permets-moi de te toucher et d'éprouver si Zélémi a dit vrai ». Et Marie ayant permis, Salomé la toucha et aussitôt sa main se dessécha. Et elle se lamentait, quand un jeune homme d'une grande beauté lui apparut et lui dit : « Approche de l'Enfant, adore-le et touche-le de ta main, et il te guérira, car il est Sauveur du monde et de tous ceux qui espèrent en lui ». Et aussitôt Salomé s'étant approchée de l'Enfant et l'ayant adoré, elle toucha le bord de ses langes et fut guérie.

Si, enfin, on veut savoir qui est Azel, on le trouvera au nombre des quatre bergers qui vinrent adorer le Seigneur et qui s'appelaient Misaël, Achéel, Stéphane et Cyriaque.

Quelle est donc cette *Légende de saint Georges* (n° 33-36), en quatre tableaux séparés, attribués à l'école du Midi ? Vainement j'interroge la vie

du saint, je ne trouve rien de semblable. Le martyr est traîné par un cheval, nous dit-on ; par une mule, si j'insiste. Qu'on veuille bien — pour une fois — en croire la compétence du vieil herbager normand que je suis :

École de l'Artois. — L'Adoration des bergers.

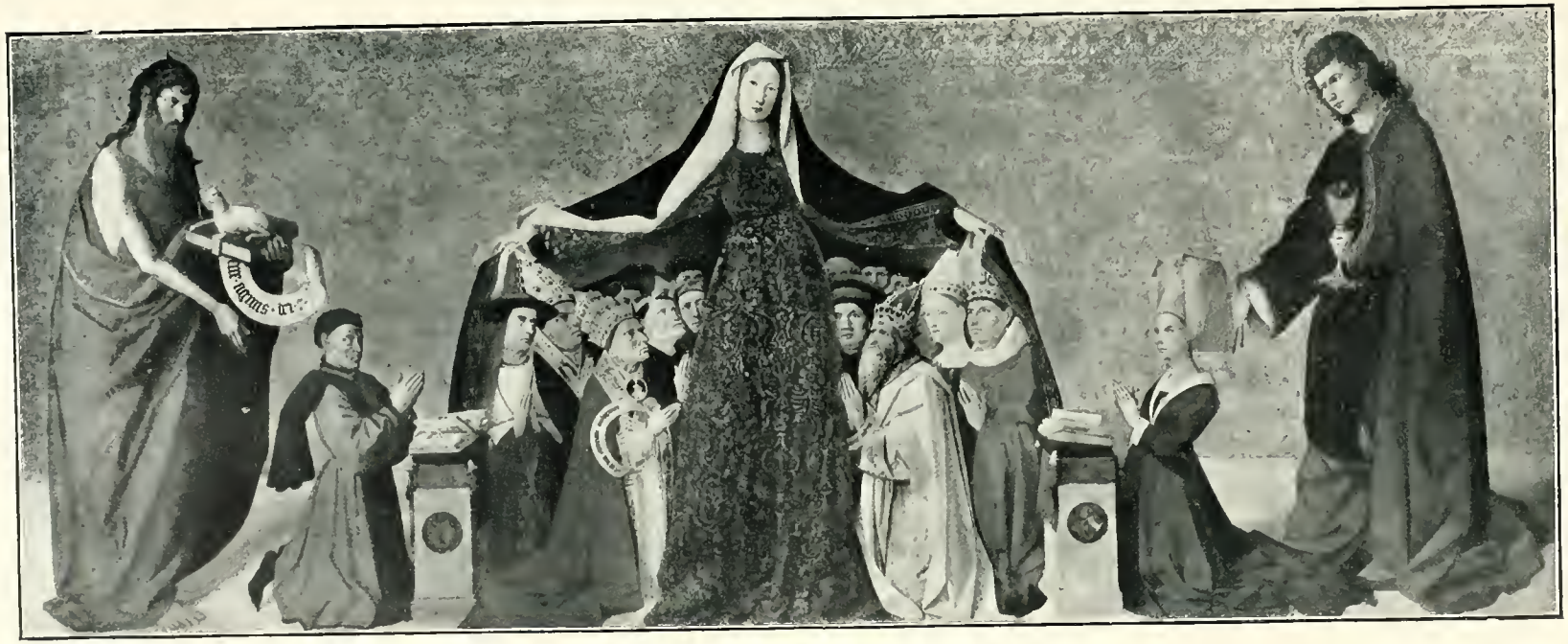
c'est la croupe d'un bœuf, simplement ; si la queue n'est pas bien orthodoxe, la pointe de culotte est indéniable. Et alors, c'est le martyre de saint Sernin de Toulouse. Ainsi s'explique l'excentricité des chapeaux, signalée par le *Catalogue* comme un indice en faveur des pays voisins de

la Navarre. Le personnage si étrangement habillé du premier panneau n'est autre, en effet, qu'un conseiller au Parlement de Toulouse. Une miniature de 1469, publiée dans les *Mémoires de la Société archéologique du Midi de la France* (t. IV, 1840-41, pl. v), où se voit, dans une séance du Parlement, cet immense bonnet de feutre (sans bords, par exemple), nous confirme dans une attribution que le sujet ne permet pas de rechercher autre part qu'en pays toulousain.

J'ai appelé l'attention des travailleurs sur les monogrammes qu'on pouvait espérer trouver dans les tableaux du moyen âge, et M. Ém. Picot a bien voulu immédiatement me signaler l'inscription du Musée civique de Pise, regardée jusqu'ici comme pseudo-coufique et qui, lue à l'envers, donne « Gentile da Fabriano » ; au pavillon de Marsan, je ne trouve aujourd'hui qu'un monogramme à retenir dans un tableau du musée de Lyon, le *Couronnement de la Vierge*. Est-il nécessaire de faire remarquer la ressemblance lointaine que l'artiste a cherché à lui donner avec les aigles à deux têtes qui forment les losanges du carrelage ?

Puis ce sont aussi les armoiries et les curieux problèmes qu'elles nous posent. Dans le *Triomphe de la Vierge*, d'Enguerrand de Charonton, que nous croyons cependant bien connaître, qui nous dira quel est l'écu de l'angle inférieur droit, aux trois bandes d'or et de gueules alternées, aujourd'hui bien effacées, mais que le vêtement du chevalier agenouillé nous permet de restituer ? Armes d'Empire, certainement, au cimier cornu, aux Mélusines contournées, qui me rappellent, — à côté des armes françaises de Jean de Montagnac, — le cri des bateliers du Rhône : « Pousse à l'Empire ! », « Pousse au Royaume ! », suivant qu'ils veulent aborder à la rive gauche ou à la rive droite du fleuve.

Enfin, devant ces divisions en écoles, — et j'en compte plus de trente au catalogue, — je me demande si on s'est assez préoccupé du nom même des peintres, — onomastiquement parlant, — et surtout du nom de pays qui les accompagne si souvent : Étienne d'Auxerre, que Philippe le Bel envoie à Rome, alors que Giotto n'existait pas encore, Girard d'Orléans, Nicolas d'Amiens, Grabusset de Besançon. S'est-on, avant le classement, assez souvenu de la facilité avec laquelle les artistes se déplaçaient autrefois ? Qui ne se rappelle Villard de Honnecourt, partant pour la Hongrie, après avoir visité et dessiné les plus belles cathédrales de France ; les



Enguerrand Charonton et Pierre Villate. — La Vierge de Miséricorde

(Musée Condé, à Chantilly).

moines artistes de Limoges, allant en Espagne cuire leurs émaux; Fouquet, partant pour Rome; et combien d'autres? Est-ce que définitivement Charonton doit être classé, comme le dit le Catalogue, dans l'école du Midi? Incidemment cependant, à l'*Annonciation* (n° 37), le même Catalogue ne constate-t-il pas que sa *Vierge* est *picarde*? Alors pourquoi ne pas s'être souvenu qu'il s'appelait Charonton de Laon, où il était né vers 1410, et qu'il n'était arrivé à Avignon qu'en 1447, à trente-sept ans par conséquent, et qu'à cet âge, un peintre est maître de sa manière, qu'il peut bien la modifier, mais que les impressions de sa jeunesse demeurent toujours dans son âme?

C'est là une question sur laquelle j'appelle l'attention. Il y a longtemps que j'en ai reconnu l'importance. J'arrivais un jour à Brou et je ne pouvais me lasser d'admirer un petit retable, aux sveltes sculptures, aux dentelles de pierre élégantes, et, invinciblement, mon esprit se reportait au tour du chœur de la cathédrale de Chartres. Je retrouvais là l'aspect si personnel de ces colonnettes élancées, unies par un réseau de pierre délicatement ajourée, et je me demandais quel lien pouvait unir deux monuments si éloignés. Ce n'est que longtemps après que j'ai découvert le nom de l'auteur du retable de Brou, Jehan *de Chartres*, élève de Michel Colombe. A-t-il coopéré au chœur de Chartres? Je l'ignore, n'ayant jamais rencontré son nom dans les marchés que j'ai publiés : mais il n'en demeure pas moins certain pour moi que cet artiste, qui travaillait au Midi, tenait de très près aux ateliers de Chartres, et que son nom vient l'affirmer, sans qu'on puisse, à la vérité, préciser encore de quelle manière.

Mais l'heure marche! Pourtant que de choses à voir encore. Demain, elles seront, hélas, dispersées; il nous restera du moins, de ce printemps 1904, la vision d'un des plus instructifs, des plus passionnants ensembles qui ait jamais été mis sous les yeux du public, d'un public qui d'ailleurs a su l'apprécier à sa juste valeur.

F. DE MÉLY

FIGURES DE THÉATRE

(TROISIÈME ARTICLE[1])

II

LA TROUPE DE VOLTAIRE (*fin*)

Quand Mlle Clairon vient à parler de Lekain dans ses *Mémoires*, elle s'exprime, au fond, comme l'auteur anonyme du *Code de Cythère*, publié en 1746, lorsqu'il dit de Mlle Prévost que « cette illustre danseuse paroissoit une déesse sur le théâtre et un monstre à la ville », — à cette différence près, toutefois, que Mlle Clairon détaille le monstre et rend hommage au dieu : si elle insiste sur la figure déplaisante et sale, la taille mal prise, l'organe sourd et le tempérament faible de ce « simple artisan » qu'était Lekain, elle le montre aussi devenant, dès qu'il s'élance sur le théâtre, « le plus beau, le plus imposant, le plus intéressant des hommes ». Après cela, le personnage est campé ; peintures et dessins n'ont plus qu'à nous en confirmer la ressemblance.

Que l'homme était laid, on le sait par les peintures de Le Noir et le dessin de Cochin, à la Comédie-Française ; par le tableau de Grimou, à Chantilly ; par une aquarelle de Carmontelle, qui faisait partie de l'ancienne

1. Voir la *Revue*, t. XV, p. 263 et 373.

collection Mahérault; par des portraits et des bustes dus à des artistes inconnus et conservés chez M. Monnet-Sully, chez M. Rossigneux, au musée de Soissons, etc. : tous ont rendu avec assez de sincérité cette large face taillée en force et plantée sur un cou solide, éclairée de deux yeux superbes et déparée par une bouche qui tombe vers le menton coupé d'une longue fossette. Littret de Montigny lui-même, qui dit l'avoir dessinée et gravée *ad vivum*, n'a pas atténué ce que l'ensemble de cette physionomie avait de rude et d'épais; à peine a-t-il su, par contre, mettre une flamme dans le regard, plein d'expression, au dire de Préville, et le seul avantage, suivant lui, que Lekain eût reçu de la nature.

Donc, l'homme était laid. Mais que l'acteur pût se transfigurer en scène jusqu'à faire oublier, à force de talent, les disgrâces de son physique, c'est ce que les portraits de théâtre nous permettraient de deviner, au cas où les contemporains ne se seraient pas chargés de nous en avertir; d'ailleurs, les qualités de grandeur et de majesté qu'on peut démêler en ces figures ne sont pas toutes intrinsèques : ici, de lourds turbans ou des toques surmontées de panaches énormes, comme dans Gengis-Khan de *l'Orphelin de la Chine*, ou Orosmane de *Zaïre*, viennent ennoblir le visage, un peu comme les cothurnes grandissaient les acteurs grecs; là, des costumes amples et flottants, heureusement combinés, donnent au héros la prestance nécessaire, témoin la gravure de Levesque d'après un dessin de Castelle (*Gengis-Khan*), ou les petites gouaches de la suite Fesch-Whirsker[1], tout particulièrement importantes à consulter quand il s'agit de Lekain, puisque, comme chacun sait,

> Du costume oublié, zélé restaurateur,
> C'est lui qui, dans ses droits, rétablit Melpomène.

Il fut soutenu dans cette admirable tentative par des collaborateurs ardents et convaincus : par Mlle Clairon, d'abord, à qui l'on doit la suppression des « paniers » ; — par Brizard, un « père noble » de grand mérite, mais ennuyeux comme tous les « pères nobles », si l'on en juge par l'expression larmoyante que lui ont prêtée les peintures de Ducis, les gravures de J.-J. Avril, de Janinet, etc.; — par Bellecour aussi, par Bel-

1. Dans Agamemnon, d'*Iphigénie en Aulide*; Gengis-Khan, de *l'Orphelin de la Chine*; Nicomède, Pompée, de *Sertorius*, et Pharnace, de *Mithridate*.

lecour le rieur, qu'on avait été chercher à Bordeaux pour faire pièce à Lekain lors de ses débuts, et dont les souvenirs du temps permettent d'évoquer la taille avantageuse et la figure distinguée, mieux que ne le sauraient faire les portraits qu'on a de lui : gouaches de Fesch et Whirsker, à la Comédie-Française[1], ou d'Eisen, au musée Carnavalet ; — par Mme Bellecour enfin, dont les succès au Théâtre-Français avaient été précédés, comme jadis ceux de la Duclos et de la Clairon, d'un essai malheureux à l'Opéra : est-ce pour nous en faire souvenir qu'un peintre inconnu l'a représentée jouant de la harpe, dans ce tableau de la Comédie-Française, au bas duquel on s'attend à lire ce que Clément écrivait d'elle, dans *les Annales littéraires* : « De petits yeux ronds, un nez carré, une lèvre relevée et une mine charmante : voilà ce qui fait les grandes passions » ?

LEKAIN
D'après la gravure de Liffret de Moufigny
(Cabinet des Estampes).

Cette restauration du costume théâtral marchait alors de pair avec toute une série de réformes apportées au système traditionnel de la mise en scène : La Noue, un auteur-acteur, dont le visage de singe n'a pas du

1. Dans Valère, du *Joueur* et Dorante, du *Somnambule*.

inspirer beaucoup de peintres, venait de s'aviser, le premier, de noter sur les livrets les indications relatives à la place des acteurs sur le théâtre ; grâce à une campagne active de Voltaire et de Lekain, et aussi grâce à la générosité du comte de Lauraguais, la scène allait être débarrassée des spectateurs qui l'encombraient (1759) : un appareil plus imposant s'introduisait dans la décoration, une variété plus personnelle dans le jeu, et l'on devait bientôt voir Lekain, dans *Sémiramis*, sortir du tombeau de Ninus, les cheveux hérissés, les yeux hagards et « les bras pas mal ensanglantés ».

De loin, Voltaire applaudissait aux audaces de « son grand acteur » et à ses succès : il l'avait découvert et conseillé, aux environs de 1749, alors qu'il essayait ses moyens sur des scènes à côté ; il l'avait poussé à la Comédie et soutenu lors de ses débuts, qu'une cabale de la Clairon prolongea pendant dix-sept mois (septembre 1750-février 1752) ; il l'avait proclamé le seul acteur véritablement tragique, et placé, comme tel, au-dessus des Beaubourg, des Quinault-Dufresne et des Baron ; et, chose étrange, jamais il ne le vit jouer à la Comédie-Française, étant rentré à Paris, après de longues années d'exil, le jour même des obsèques de Lekain, le 10 février 1778 !

Six ans plus tard, le 30 novembre 1784, les Comédiens Français assemblés acceptaient l'offre, faite par M. Nau de Ville, de confier à J.-J. Caffiéri l'exécution d'un buste du grand tragédien. Malheureusement, le sculpteur refusa la commande : tant d'événements s'étaient passés et tant de rivalités l'avaient aigri, depuis qu'il avait imaginé, en 1773, d'offrir au Théâtre le buste de Piron, en échange d'une entrée à vie ! Sa proposition ayant été acceptée d'enthousiasme, il avait réédité à plusieurs reprises, pour son propre compte, une combinaison qui n'était pas sans avantages, et il avait vu son idée mise à profit par nombre de ses confrères, dont certains lui portaient fort ombrage : après lui, d'Huez, Foucou, Boizot, Berruer, Pajou, Houdon surtout, avaient enrichi le petit foyer de la salle des Tuileries de leurs admirables sculptures, qui formèrent le premier noyau du musée de la Comédie-Française, et qui en sont encore aujourd'hui le plus précieux trésor.

C'était, en effet, l'époque des grands statuaires portraitistes, dont l'œuvre constitue à nos yeux un document si profondément véridique de toute une moitié de siècle. Aux côtés des grandes dames, des gentils-

LEKAIN DANS « OROSMANE »

(gravure d'Augustin de Saint-Aubin, d'après le tableau de S.-B. Le Noir, à la Comédie-Française).

hommes, des artistes et des écrivains, quelques comédiens et comédiennes ont leur place en cette galerie : déjà, nous avons cité les bustes de *Mlle Dangeville* et de *Mlle Clairon*, par Lemoyne ; nous rencontrons encore à la Comédie-Française, le *La Rive* de Houdon, le *Préville* de Lucas de Montigny, les deux sœurs *Saint-Val* de Ricourt ; et, dans la collection de M. Martin Le Roy, un buste de *Molé*, un morceau de premier ordre, dont l'auteur est inconnu[1].

Or, à cette époque, quels portraits peints pourraient soutenir la comparaison avec de pareilles œuvres ? Aussi bien, la vogue est-elle alors aux petits maîtres, et les grandes compositions de jadis, les gravures-tableaux naguère si recherchées cèdent-elles le pas aux simples dessins et aux petites estampes : les Carmontelle, les Saint-Aubin, les Cochin, les Janinet, les Duplessis-Bertaux, les Boilly, etc., voilà ceux qui, d'un trait vif et vrai, consacreront désormais les succès des comédiens. En richesse, en variété, en vérité, en imprévu, de toutes façons, l'iconographie de ceux-ci ne pouvait qu'y gagner.

La Rive, toutefois, échappe à la règle commune : à en juger par ses portraits, qui ne sont ni variés, ni vrais, ni imprévus, il semblerait que le tragédien ait débuté en pleine Révolution ! Pourtant, c'est la Clairon qui l'avait remarqué, ce beau garçon à la voix chaude et flexible ; elle s'était prise pour lui d'une affection où il entrait peut-être moins de sentiments maternels qu'elle ne voulut bien le dire et certainement beaucoup plus d'espérances secrètes de susciter un rival à Lekain, qu'elle ne l'a jamais dit ! Elle l'avait dirigé, préparé, couvé pour ses débuts à la Comédie-Française, qui eurent lieu le 3 décembre 1770, mais, du trou du souffleur où elle s'était embusquée pour mieux prodiguer ses encouragements à « son fils », elle fut témoin d'un échec lamentable. La Rive, reçu seulement en 1775, retiré en 1788, et rentré en 1790, au moment où Talma grandissait, prit bientôt sa retraite définitive, devint professeur de déclamation, membre de l'Institut, et, « par suite de la manie qu'il avait de jouer les pre-

1. Ajoutons à cette liste les bustes des comédiens et comédiennes de la Comédie-Française, exposés aux Salons du XVIIIe siècle et aujourd'hui perdus : ce sont ceux de : *Mlle Luzy*, par Caffieri (1781) ; — *Mlle Olivier*, par Houdon (1789) ; — *C. Préville*, par Cousinou (1795) ; — *Grandmesnil*, par la citoyenne Millot (1796) ; — *Mlle Joly*, par la même (1799) ; — *Mlle Maillard*, par Cousinou (1800) ; — *Mlle Joly*, bas-relief pour son tombeau, par Lesueur (1800), aujourd'hui encore à la Brèche-au-Diable, commune de Soumont-Saint-Quentin (Calvados).

miers rôles, dit Vincent Arnault, il se fit nommer maire de son village ».

Pour ce nouveau Beauhourg, acteur emphatique, aux effets tout extérieurs, mais dénué d'intelligence et de sensibilité, les portraits se trouvent singulièrement en harmonie avec l'idée qu'on peut se faire du personnage, par les écrits du temps : et je n'entends pas seulement parler ici du marbre de Houdon (*Brutus*), du pastel attribué à Vien (*Gengis-Khan*), et de la peinture attribuée à David (*Zamore*), que garde la Comédie-Française,

Mlle Saint-Val cadette (Zénobie) et Lekain (Rhadamiste) « dans Rhadamiste »
(Cabinet des Estampes).

mais aussi des simples estampes : la plupart sont des médaillons où le profil de ce faux Romain aux cheveux bouclés s'enlève à la manière d'un bas-relief, ce qui est déjà passablement caractéristique : mais que dire de celle qui le représente en pied, dans Philoctète, casque en tête, toge aux reins, jambes et bras nus, sinon qu'elle semble être, en vérité, une étude pour *le Serment des Horaces !*

Quelle différence avec Molé ! Celui-ci a échappé à la froide solennité de l'art pseudo-antique, et, quoiqu'il fut, lui aussi, membre de l'Institut, et doué, comme son confrère La Rive, d'une belle dose de fatuité, ses portraits sont autrement simples, sincères et vivants.

Il n'avait pas vingt ans quand il débuta, en 1754, et si on lui fit

attendre sa réception jusqu'en 1761, il faut reconnaître qu'il sut vite regagner le temps perdu : après la retraite de Grandval (1768) et la mort

François-René Molé
(d'après la gravure d'Augustin de Saint-Aubin).

de Bellecour (1778), il hérita des rôles de ces deux grands premiers comiques et les tint de telle façon qu'on le reconnut égal au premier et supérieur au second. Sans doute est-ce vers cette époque de sa carrière qu'un

sculpteur, un maître dont le nom ne s'est malheureusement pas transmis avec l'œuvre, modela, dans la terre grise, la figure mince et fine du plus aimé des comédiens de son temps. Avec ses cheveux relevés sur le front et rejetés en arrière, son regard aigu, son nez droit et rond, sa bouche narquoise, toute pleine, on dirait, d'ironie contenue, ce beau buste de la collection Martin Le Roy mérite de prendre place à côté d'une gravure d'Augustin de Saint-Aubin, où l'on retrouve, un peu alourdis par les ans, mais toujours jeunes, frais, aimables, et souriants du même malicieux sourire, les traits de cet heureux acteur qui ne connut ni la décrépitude du visage, ni la vieillesse du talent[1].

M. Contat dans Suzanne, du « Mariage de Figaro »
d'après la gravure en couleur de Janinet.

Une petite estampe en couleur le représente aussi dans le comte

1. Il faut citer aussi, outre le portrait de Mole par Sicardi, à la Comédie-Française et au musée de Versailles, une autre peinture, œuvre d'un inconnu, appartenant à M. Dormeuil et ayant figuré au pavillon de la ville de Paris, à l'Exposition de 1900. C'est d'après cette peinture que M. Martin Le Roy a pu faire l'identification de son buste.

Almaviva du *Mariage de Figaro*, qu'il joua d'original : elle appartient à une « suite » assez nombreuse, car, après l'accueil enthousiaste fait, le 27 avril 1784, à la célèbre comédie de Beaumarchais, on ne se lassa pas d'en portraicturer les interprètes : désormais, — Voltaire étant mort trois ans après la première du *Barbier de Séville*, — la troupe de la Comédie n'est plus la troupe de Voltaire, mais celle de Beaumarchais.

Qu'on en juge : Molé, qui avait repris l'Almaviva du *Barbier* après Bellecour, créa celui du *Mariage ;* sa meilleure élève, Mlle d'Oligny, dont nous avons signalé le portrait par Michel Van Loo [1], fut la charmante Rosine du *Barbier*, où Préville brûla les planches dans Figaro ; le gros Des Essarts avait été « le gros docteur Bartholo » des deux pièces ; enfin, auprès de Mlle Saint-Val la cadette, qui jouait la Comtesse, Dazincourt avait créé Figaro dans le *Mariage*, où Mlle Contat fut une Suzanne inoubliable et où Mlle Olivier, dans Chérubin, fit tourner la tête à toute la salle. Et l'on n'aurait que l'embarras du choix si l'on voulait illustrer les deux comédies avec les portraits des acteurs dessinés ou gravés à l'époque !

« Aussi spirituelle que jolie et aussi jolie qu'il est possible de l'être », dit galamment le Vieil Amateur dramatique, fine comme Mlle Quinault la cadette, incessamment renouvelée comme Mlle Dangeville, Louise Contat n'avait encore joué que les grandes coquettes quand Beaumarchais lui confia sa Suzanne : elle y fut étincelante de malice et de grâce, et, s'il ne nous est resté qu'un grand portrait d'elle (par A.-C. Lemonnier, dans la collection Rothan), en revanche les œuvrettes abondent où l'on reconnaît sa frimousse piquante, à laquelle un embonpoint précoce ne put enlever tout son charme. Sur huit portraits de Mlle Contat qui sont au Cabinet des estampes, cinq la représentent dans le rôle de Suzanne, parmi lesquels on retiendra celui de Janinet, très recherché des amateurs, qui la montre en pied, dans le costume indiqué par Beaumarchais : « un juste blanc à basquines, très élégant, la jupe de même, avec une toque appelée depuis par nos marchandes : *à la Suzanne* » ; c'est encore dans *le Mariage de Figaro*, et aussi dans *le Barbier de Séville* et *les Trois Sultanes*, qu'on la voit au musée Carnavalet, sur de petits panneaux anonymes, médiocres quant à la qualité de la peinture, mais

1. Reproduit dans la *Revue*, t. XV, p. 387.

bien certainement ressemblants et sincères, car il n'est pas besoin de les comparer longtemps aux estampes pour y découvrir la similitude des traits et des mines.

Le buste de Suzanne, gravé en couleur par Coutellier, faisait pendant au buste de Chérubin par le même. Chérubin, c'était une blonde aux yeux noirs, « jolie comme un ange et fraîche comme une rose », — pour parler comme le Vieil Amateur —, Mlle Olivier, qui avait débuté à seize ans et mourut à vingt-trois, après avoir eu des triomphes, comme Rosalie du *Séducteur* et Chérubin du *Mariage;* et des portraitistes, comme Fragonard, qui la fit poser plusieurs fois, et Greuze, l'artiste des sentimentalités égrillardes, qui se devait à lui-même de peindre le *Cherubino di amore* travesti en fille[1] !

Le nom de Greuze nous rappelle à propos une joyeuse figure d'homme du musée de la Comédie-Française — un portrait de Préville, dit-on — que l'on attribue à l'auteur de *la Cruche cassée :* le malheur est qu'on ne possède pas plus de renseignements sur l'auteur du tableau que sur le personnage représenté. D'ailleurs, le créateur de Figaro n'est pas à plaindre : il nous est connu par une jolie miniature du musée Carnavalet, par des gravures de Moreau le jeune, de Janinet et de J.-B. Michel, par un élégant *Mascarille* blanc et bleu, peinture de Carle Van Loo, conservée à la Comédie-Française, et surtout par un buste splendide, longtemps attribué à Houdon, et que M. E. Jadin a restitué naguère à son véritable auteur : sous les sept couches de peinture qui recouvraient le plâtre original, il a retrouvé la signature et la date : *Lucas Montigny, 1782.* En 1782, Préville avait soixante et un ans, dont vingt neuf de théâtre, et « l'on s'explique ainsi, a écrit ici-même M. Henry Marcel, le caractère un peu déconcertant de ce Figaro, qui, sous la résille et la veste à soutaches classiques, étale un front dégarni, une bouche démeublée, un double menton assis sur d'amples pectoraux[2] ». Pourtant, il n'avait rien perdu de son entrain, ni de

1. Un portrait de Mlle Olivier, peinture par Fragonard, faisait partie de la collection Dehesse ; — un portrait à la sanguine et un autre au pastel, par le même artiste, ont passé à la vente Walferdin n° 256 et 351 ; — la peinture de Greuze, alors dans la collection de Mme Denain, a figuré à l'Exposition des portraits nationaux, en 1878.

2. *Un oublié : le statuaire Lucas de Montigny*, par Henry Marcel. Voir la *Revue*, t. VII, p. 161. — Le buste de Préville, dont la Comédie-Française possède un modèle en bronze, est reproduit dans cet article, à la page 165.

sa belle humeur; il resta, jusqu'au bout de sa longue carrière, incomparable acteur et diseur excellent, quelque chose comme un Lekain comique; et si l'on en croit Vincent Arnault, le jour de sa retraite (11 mars 1786) fut un jour de deuil pour la scène française. Huit ans auparavant, dit-il, la tragédie avait été enterrée avec Lekain, la comédie avec Bellecour; Brizard et Préville avaient remplacé les deux grands artistes, et maintenant Brizard et Préville se retiraient tous les deux, en même temps que Mme Préville, une « utilité » très appréciée au théâtre depuis trente-trois ans, et Mlle Fanier, qui partageait les soubrettes avec Mlle Luzy: — Mme Préville, dont Augustin de Saint-Aubin nous a dit le profil assez disgracieux, dans un dessin du musée Carnavalet, et Simonnet le costume de lady Alton dans *l'Écossaise*, plus disgracieux encore: Mlle Fanier, dont il nous reste une aimable estampe de Saugrain, d'après Moreau le jeune; Mlle Luzy, qui eut son buste par Antoine Houdon.

Mme Préville dans lady Alton, de « l'Écossaise »
(gravure de Devaux, d'après Simonnet).

La troupe cependant restait homogène et comptait nombre d'artistes de valeur : Molé, alors dans tout son éclat ; Monvel, dont Claude Hoin a dessiné le maigre visage (musée de Dijon), — Monvel, si grêle que cette bonne langue de Sophie Arnould le comparait à « un amant transi auquel on a toujours envie de faire donner à manger » ; Dugazon, mime extraordinaire, humouriste et mystificateur, dessiné par Duplessis-Bertaux (ancienne collection Mahéraul), comme ses camarades Grandmesnil, de qui les peintres, en le représentant dans Harpagon, ne nous ont pas donné seulement la « figure de théâtre », et Dazincourt, excellent valet de comédie, dont le musée Carnavalet et le Cabinet des estampes possèdent aussi des portraits-crayons anonymes ; le gros Des Essarts, royaliste à tous crins, caricaturé par Nitot-Dufresne dans une estampe malignement intitulée : *le Républicain Des Essarts ;* et Fleury enfin, l'étonnant évocateur de Frédéric le Grand dans *les Deux Pages*, qui ne devait prendre sa retraite qu'en 1818, après avoir été peint par Gérard et dessiné par Boilly.

Quant aux comédiennes d'alors, Molé caractérise le talent de quelques-unes d'entre elles, dans son *Eloge de Mlle Dangeville*, prononcé le 20 fructidor an II : il parle de celles qui ont succédé à « l'inimitable » et remarque : « ici, cette finesse active, cette vivacité de comique, ce saillant de l'art qui la caractérisaient » — Mlle Joly ; « là, cette grâce aimable qui se répand sur toutes les idées, sur toutes les formes, et les décore » — Mlle Devienne ; plus loin, « la profondeur du génie, la fécondité de l'intelligence et la richesse de cette composition qui, décorée du plus beau naturel, forme la régularité du dessin et la vérité du coloris » — Mlle Contat.

Des trois, ce fut Mlle Joly qui disparut la première : elle mourut en 1798, et son mari, l'élégiaque capitaine Dulomboy, lui fit élever près de Falaise, dans un site bien connu des touristes, un tombeau que Lesueur orna d'une statue de l'actrice, en bas-relief. A la Comédie-Française, deux peintures, aussi dissemblables qu'on peut l'imaginer, portaient le nom de Mlle Joly : M. Monval a reconnu dans l'une d'elles un portrait de Marianne Fleury (1766-1818), et a retenu l'autre, léguée au Théâtre par le statuaire Dantan jeune qui l'attribuait à David, comme le seul portrait de Marie Joly. Celle-ci est de beaucoup la plus intéressante : vêtue d'une robe blanche décolletée et ornée de dentelles et de rubans bleus, une écharpe noire tombant de ses épaules, l'actrice est assise dans un fauteuil, les mains

Mlle Raucourt dans « Medée »

gravure de Ruotte, d'après le tableau de Gros, 1796.

croisées, et penche légèrement son visage, un peu haut en couleur, en souriant de façon fort avenante. En dépit des restaurateurs, l'œuvre est encore d'une belle tenue, et les qualités de simplicité, de grâce aisée, d'observation minutieuse et de traduction sincère qu'on y peut lire ne seraient pas pour démentir l'attribution au peintre de *Lavoisier et sa femme*. Mais, malheureusement pour Mlle Joly, cet exquis portrait ne se trouve guère en conformité de ressemblance, ni avec la statue de Lesueur, — très ressemblante, a déclaré Dulomboy, — ni avec la bonne gravure de la *Collection des principaux acteurs du Théâtre-Français*, qui la représente dans l'Anglaise du *Conteur!* Il faudrait donc inscrire au-dessous du tableau de la Comédie-Française : portrait présumé de Mlle Joly, attribué à David ; — autant de points d'interrogation que pour un primitif!

« Le Républicain Des Essarts »
(d'après la gravure de Nitot-Dufresne).

Outre les héritières de Mlle Dangeville, dont Molé parle dans son *Éloge*, la Comédie-Française possédait alors un quatuor de tragédiennes, moins célèbres par leur très réel talent que par leurs rivalités : les deux sœurs Saint-Val, Mme Vestris et Mlle Raucourt.

Les Saint-Val étaient deux laiderons assez heureusement doués, dont la carrière, brillamment inaugurée, se vit interrompue en plein éclat. Le sculpteur Ricourt les a représentées la tête haute et le regard impérieux, comme si elles bravaient leurs ennemies, Mme Vestris et Mlle Raucourt — Mme Vestris, la belle-sœur du célèbre « dieu de la danse », l'élève favorite de Lekain, à laquelle la protection du duc de Duras avait fait attribuer

tous les rôles de Mlle Saint-Val l'aînée (1769) ; et Mlle Raucourt, dont la beauté avait conquis le parterre au point de lui faire oublier du coup Mlle Saint-Val la cadette (1772).

Mlle Saint-Val l'aînée eut l'imprudence de réclamer et fut exilée loin de Paris, car M. le duc ne badinait pas avec les rivales de sa maîtresse ; mais les spectateurs firent chèrement payer à la favorite cet abus du bon plaisir : aussi, quand on la voit lever vers le ciel des yeux suppliants, dans la vilaine peinture de Le Noir du musée de la Comédie-Française, on oublie que l'on se trouve en face d'une Électre implorante, et l'on pense plutôt à une actrice huée, sifflée et demandant grâce [1].

La belle Raucourt — plus belle, quoique déjà vieillissante, dans la *Médée* de Gros, que dans les portraits gravés par Freudeberg et par Helluin, où sa petite figure anguleuse et déplaisante semble comme tirée en arrière par l'échafaudage énorme d'une coiffure à la mode [2] — la belle Raucourt eut, elle aussi, sa large part de huées et de sifflets, quand ses admirateurs se furent enfin lassés de ses frasques de toutes sortes et de la parfaite insouciance qu'elle apportait à composer ses rôles : force lui fut de quitter la scène, en 1776, et de s'éloigner de Paris.

Quand elle reparut, des dissentiments bien autrement graves que les jalousies de métier commençaient à se faire jour parmi les comédiens. Même au théâtre, grondaient alors les approches de l'orage révolutionnaire. Il allait éclater bientôt, sous Talma.

ÉMILE DACIER

(A suivre.)

1. Citons encore, pour Mme Vestris, une gravure en couleurs de Janinet (dans *Gabrielle de Vergy*) ; et une charmante miniature de Caze (1772), appartenant à M. J.-J. Guiffrey, qui pourrait être le portrait de cette actrice.

2. Mme Christian, née Sancerotte Raucourt, envoya à l'Exposition des portraits nationaux, en 1878, un pastel daté de 1775, représentant Mlle Raucourt, sa tante ; — un buste en marbre de la même, attribué à Houdon, faisait naguère partie de la collection de la vicomtesse de Courval.

UN OUBLIÉ

MOREL-LADEUIL

SCULPTEUR-CISELEUR

(1820-1888)

Le 13 mai 1889, l'Union des Arts décoratifs ouvrait, au Palais de l'Industrie, une exposition de l'œuvre de Morel-Ladeuil, sculpteur et ciseleur, mort l'année précédente. Les visiteurs que l'Exposition Universelle laissa à cette modeste voisine, se demandèrent avec étonnement, en face de quarante-deux pièces, dont trente d'orfèvrerie repoussée, comment d'un maître si fécond et si parfait nous n'avions jusque-là connu que si peu de chose, comment il s'était formé et comment, dans un art si minutieux, il avait pu produire tant d'œuvres considérables; ils se demandèrent aussi pourquoi la France avait laissé à l'étranger l'honneur et le profit d'apprécier ce Français à sa valeur.

L'étude[1] récemment publiée par son fils répond à ces questions; elle nous le montre acquérant, à force de travail, l'habileté technique qui l'a fait comparer à Benvenuto, et puisant dans l'amour du beau, le bonheur domestique et la fidélité aux engagements pris la force de suffire à une production dont aucun ciseleur n'a égalé l'abondance.

Né à Clermont-Ferrand en 1820, Léonard Morel quitta, à quatorze ans, l'école municipale de sa ville et *le père* Bachélerie, « mauvais copiste de

1. *Morel-Ladeuil, sculpteur-ciseleur (1820-1888)*. Paris, Lahure, 1904, in-4°, pl.

mauvais tableaux [1]», et devint en six ans, chez un cousin de son père, un des plus habiles bronziers et argentiers de Paris. La ciselure au repoussé, qu'Antoine Vechte[2] avait remise en honneur, le séduisit alors par l'abondance de ses moyens d'expression et par sa difficulté même : il se retit apprenti dans l'atelier de Vechte, y fut peu payé, mais vit travailler le maître et travailla sous ses yeux. Le soir, il dessinait ou modelait chez le sculpteur Feuchère, qui l'avait pris en affection.

Vers 1848, il était en pleine possession de son nouveau métier, lorsque

Le Temps chasse les Amours.

la révolution de Février vint lui faire des loisirs qu'il n'avait pas souhaités. Il partit pour Clermont assez triste et y trouva ce qui devait faire, avec le travail, le charme de sa vie : d'excellents amis[3] et une femme aussi distinguée par son esprit que remarquable par sa beauté, Mlle Ladeuil.

De retour à Paris en 1851, Léonard Morel, désormais Morel-Ladeuil,

1. V. Chabrol, *Un Artiste auvergnat contemporain, Morel-Ladeuil* (*Revue d'Auvergne*, janvier-février 1885).

2. Antoine Vechte (1799-1868) a produit un certain nombre d'œuvres remarquables, à Paris, avant 1848; en particulier *Neptune et Galathée*, vase d'argent repoussé, pour le duc de Luynes, et l'épée du comte de Paris. Mais ses travaux les plus nombreux et les plus importants ont été exécutés en Angleterre pour la maison Hunt et Roskell. A l'Exposition de 1867, on voyait de lui une couverture de missel, en platine repoussé, commandée par le duc d'Aumale. Le Louvre a de Vechte un vase, qui n'est pas un des meilleurs morceaux du maître (*Note de M. L. Morel*).

3. Entre autres un élève de Couture, Louis Devedeux, dont le musée de Clermont-Ferrand possède plusieurs tableaux.

Le Vase des Inventions.

fut patronné, en sa qualité d'Auvergnat, par le duc de Morny, qui lui fit donner par le comte de Nieuwerkerke la commande d'un bouclier allégorique, sur lequel la Force mettait en fuite l'Anarchie et ramenait la Prospérité dans l'agriculture, le commerce et les arts[1]. L'empereur adressa à l'artiste des félicitations : mais les maisons d'orfèvrerie ne lui pardonnèrent pas de s'être passé de leur intermédiaire. Aussi n'eut-il à exécuter, jusqu'en 1859, qu'une seule pièce importante, *la Danse des Willis*, qui tournent autour d'une aiguière, au-dessus d'un lac figuré par le plateau en argent fondu.

C'est alors que, rebuté par la mauvaise volonté de ceux qui, chez nous, tenaient en leurs mains les industries d'art, il accepta les offres de MM. Elkington : la grande maison anglaise s'assura la propriété exclusive de ses œuvres par un engagement de trois, puis de cinq ans, renouvelé ensuite tacitement d'année en année.

Ce pacte, loyalement exécuté des deux parts, délivra l'artiste du souci de la vie matérielle et le transporta dans le milieu où il devait être le plus admiré, à Birmingham d'abord (1860), puis à Londres (1863). Certes, il perdit quelque chose à quitter Paris : nous nous débarbouillions alors du « Louis-Philippe », où les Anglais se complaisaient avec persévérance : ce déplorable style s'étalait encore chez eux, troubadour et bourgeois, dans l'orfèvrerie comme dans l'ameublement et l'architecture. Tout en contribuant à les en débarrasser, Morel-Ladeuil en garda trop longtemps des traces, que le frottement parisien eût plus vite effacées. Mais qui pourrait dire aussi dans quelle mesure le contact de l'esprit anglais et de la vie anglaise, si différents des nôtres, l'a aidé à se dégager des impressions et des enseignements reçus, et à devenir lui-même ?

A partir de ce moment, les œuvres succèdent aux œuvres sans interruption ; ni son imagination ne se lasse de concevoir, ni sa main d'exécuter. Sous son marteau et ses ciselets, le fer, l'argent ou l'or se creusent, se renflent, se ploient en corps vivants et souples et en draperies flottantes. Tantôt il est païen, et sur les flancs arrondis des aiguières ou des coupes, sur le disque des plateaux bordés de feuillages flexibles, les amours et les nymphes se jouent au milieu des fleurs ou volent avec les nuées ; tantôt

1. Ce bouclier décore actuellement à Woolwich la salle du mess des officiers d'artillerie, à qui l'impératrice Eugénie l'a donné en souvenir du Prince impérial.

La Fable.

il se rappelle qu'il est chrétien, et sur l'orbe d'argent des boucliers, entre l'enfer où se tordent les damnés, et le ciel où prient les anges, les hommes luttent et souffrent.

Nous ne voulons pas fatiguer le lecteur de l'énumération complète des pièces qui sont sorties de l'atelier de Morel-Ladeuil. Il en trouvera la liste complète à la fin de la biographie que nous résumons. Mais il est

La Moisson, vase jardinière.

impossible de ne pas rappeler : *la Nuit* (1859), qui vole, rapide et pourtant nonchalante, sur le plateau d'une coupe, première commande de la maison Elkington : *la Table des Songes* (1862), où l'artiste a donné de si beaux corps à nos rêves d'amour, de richesse et de gloire, étonnés pour une fois de ne pas s'enlaidir en se précisant[1] ; ce merveilleux *Vase de l'Hélicon*[2],

1. Exposée en 1862, elle fut offerte par la ville de Birmingham, comme le produit le plus précieux de son industrie, à la princesse Alexandra de Danemark, lors de ses fiançailles avec le prince de Galles (1863).

2. Ce grand surtout de table, la pièce la plus considérable qu'un ciseleur eût encore entreprise, fut acquis, au prix de 6.000 livres, par les dames et gentilshommes de la reine Victoria, et offert à la souveraine lors de son premier jubilé.

la perle de l'Exposition de Vienne (1873), qu'un critique n'hésita pas à déclarer supérieur à la fameuse salière de Benvenuto Cellini : *le Bouclier de Milton*

Le pied de la Table des Songes.

(1867), un poème lui aussi, qui traduit en argent *le Paradis perdu*[1] ; et cet

1. Acquis au prix de 75.000 francs pour le musée de South Kensington, il a été reproduit à des milliers d'exemplaires par la galvanoplastie, et plagié par nombre d'industriels sans scrupule.

autre bouclier, où le métal est comme soulevé par la puissante imagination de Bunyan, où le *Pèlerin* lutte, Hercule chrétien, contre les Vices et les Démons, et monte, l'Enfer sous les pieds, vers le Ciel où brille la Croix.

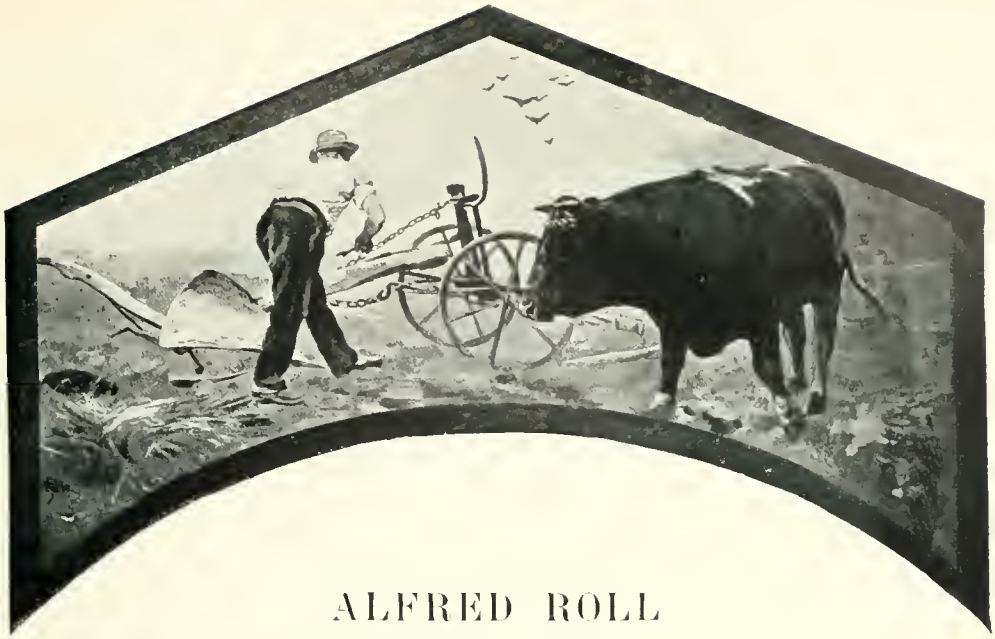
Nous ne saurions non plus passer sous silence *le Chant d'Ariel*, *les Joyeuses commères de Windsor*, *Beaucoup de bruit pour rien* et *le Marchand de Venise*, une série de bas-reliefs où l'on retrouve quelque chose de la poétique fantaisie, de la verve comique et de la puissance dramatique de Shakespeare, avec l'élégance et la mesure de l'art français.

Dans ces bas-reliefs, comme dans ceux qu'on vit au Salon de 1888, — *le Temps dispersant les Heures*, *le Bon Samaritain* et *Amor Patriæ*, — le fini un peu trop minutieux du détail a fait place « à une manière plus grasse, plus large et aussi plus sommaire »; c'est un trait commun à presque tous les maîtres. Nulle part il n'a opposé plus judicieusement les parties poussées en pleine lumière à celles qui restent dans l'ombre, et n'a plus laissé à chaque coup de ciselet sa valeur et son expression, dédaigneux du rifloir et de l'uniformité un peu fade dont il enveloppe la pièce.

Ces trois œuvres furent encore faites pour la maison Elkington, mais en France, à Boulogne sur-Mer, où il était venu passer auprès de son fils ses dernières années. En 1887, il se trouvait à Nice lors du tremblement de terre qui renversa une partie de la ville : à la suite de l'émotion qu'il ressentit, une maladie de cœur se déclara, qu'on n'avait pas soupçonnée auparavant, et il succomba à Boulogne, le 15 mars suivant, à une crise d'angine de poitrine.

Il repose à Clermont-Ferrand, sous un monument élevé par sa famille, ses amis et sa ville natale; mais il s'était déjà construit, de ses habiles et vaillantes mains, autant de monuments qu'il a légué d'œuvres à l'admiration des gens de goût : celui que son fils vient de lui consacrer lui assure en outre le respect dû par tous les hommes à une vie laborieusement et noblement employée.

LUCIEN MARCHEIX



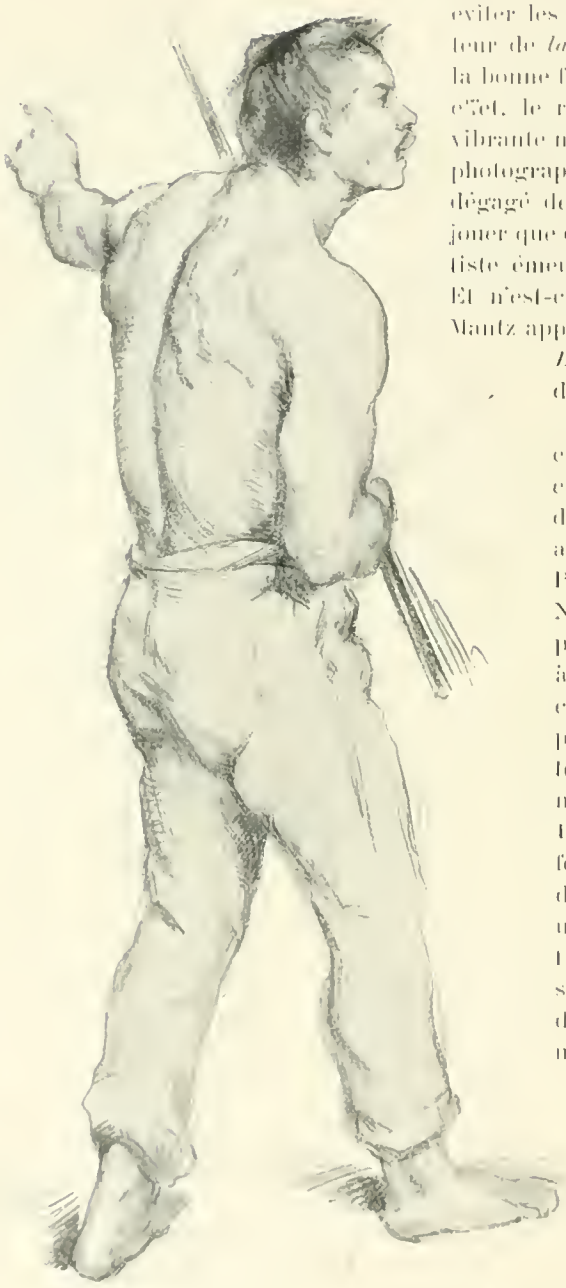
ALFRED ROLL

A PROPOS D'UN LIVRE RÉCENT[1]

A l'heure où la peinture humanitaire fait un nouvel effort pour sortir de l'ombre, ce livre vient à point : la descriptive et brillante monographie de M. Roger-Milès nous offre l'occasion de rendre justice au robuste tempérament d'un peintre. Depuis trente-cinq ans qu'il expose, ce *peintre*, dans toute la saine acception du terme, est un précurseur de notre art ; et le maître de M. Charles Cottet nous apparaît tel : il incarne un moment capital de l'évolution. Le peintre, émancipé de bonne heure, a delaissé la peinture noire pour la peinture claire et le sujet conventionnel pour le sujet humain, sans se laisser détourner de son terrestre idéal, quand la palette rustique parut vouloir s'assombrir et que le crépuscule grandissant favorisa l'essor imprévu du symbole : enfin, les jeunes préraphaélites, qui lui tenaient rigueur, reconnaissent de bonne grâce, dorénavant, la droiture de son art. Comme M. Roger-Milès l'a bien vu, l'artiste a sauvegardé la personnalité de sa vision, de son *moi*, tout en reflétant dans son œuvre une époque plus éprise de réalités que de chimères.

Dans l'évolution, M. Roll représente le *plein-air*, la peinture matérielle, mais respirable qui s'évade des traditions anémiées de l'Académie, sans recourir à la sombre exaltation du romantisme défunt, non plus qu'aux irisations contemporaines de l'impressionnisme. L'air, le grand air pur et tonifiant, est le domaine de ce peintre loyal et franc du collier, qui n'a jamais craint d'effrayer les jurys d'autan par sa peinture large et lumineuse, brutale avec finesse, parfois lourde et fruste à force de vouloir

1. L. Roger-Milès, *Alfred Roll*. Paris, A. Lahure, 1904, in-4°.



F. Roll. — Eau-forte. « La Grève ».

éviter les caresses faciles de la grâce ; et l'auteur de *la Fête du 14 Juillet 1880* « eut parfois la bonne fortune de manquer de sagesse ». En effet, le réel qu'il aime à fixer sur la toile vibrante n'est pas un succédané du document photographique, de même que son plein-air, dégagé des ombres conventionnelles, ne fait jouer que des tons : en localisant l'intérêt, l'artiste émeut la matière, y retrouve une âme. Et n'est-ce pas en 1888 que le regretté Paul Mantz appelait le portraitiste aérien de *Manda Lamétrie, fermière*, le triomphateur du Salon ?

Pour un *luminariste*, le paysage est tout, toute peinture est un paysage : et c'est par le paysage que devait débuter cet amoureux d'atmosphères argentines et de verdures grises, ce Parisien féru de campagne normande. Né en 1846, l'élève du collège Chaptal préfère la palette au dessin industriel, à l'ébénisterie même artistique : et c'est Daubigny, le plus vrai de nos poètes, qui l'attire : il apprend la technique à l'atelier Bonnat ; mais la nature éblouit ses yeux : de 1860 à 1904, d'un premier paysage à la profonde *série* des *Ouvriers de la terre*, se déploie son œuvre varié dans la claire unité de sa force. Cet œuvre contient tout, sauf le rêve : toute la réalité s'y reflète. Des paysages, d'abord, et de nerveuses marines. Puis des animaux, chevaux, vaches, taureaux, où l'esthète Sully-Prudhomme (que M. Roger-Milès cite volontiers) retrouverait « les caractères expressifs de la vie animale ». Parfois ce fécond panthéisme se hausse librement à la fantaisie toujours champêtre, où la nymphe nue lutine un taureau paisible qui ne pose pas pour le dieu, exalte au réalisme décoratif de *Silène* ou des *Joies de la vie*, avec M. Roll,

A. Roll. — Vieille Picarde.

l'intimité naissante aime moins l'appartement parfumé par le *Retour du bal*, que le jardin vert, que *l'Eté* poudreux où de jeunes femmes rieuses cueillent des fleurs. Le culte de la chair, le regard épris des modèles savoureux ou des plantureuses *Damnées* engendre toute une suite de pastels, de dessins aux trois crayons, très français, réunis en 1898 à Zurich, et l'antique M. de Kératry se dirait fort effarouché par ce *nu moderne* où la beauté le cède à l'ampleur. Douloureuse ou joyeuse, l'histoire a son heure, avec *Halte-là* (1875), avec *la Guerre* (1887), avec la commémoration de ces fugitifs et mouvants spectacles qui s'appellent *le 14 Juillet 1880, le Centenaire de 1789*, autour du bassin de Neptune, la *Pose de la première pierre du pont Alexandre III, en 1896*, blondes peintures qui ne sont pas écrasées à Versailles par le voisinage austère de David ; et, sculpteur aussi, le peintre se souvient de l'art paternel en sculptant son cadre. Si l'historien saisit d'un coup d'œil le détail synthétique, le portraitiste voit l'original agissant, dans le décor de sa vie propre : un titre résume un type : c'est *Damoye, paysagiste*, ou *Madeleine Offry, cueuse de vert*, ou *le Vieux Carrier*. L'ami de l'humanité se surpasse dès qu'il monte de l'individu vers la foule, évoquant sans mensonge *l'Inondation, la Grève des mineurs* ou *le Chantier de Suresnes*. Sa pitié s'épanche auprès de *la Malade*, avec *la Mère* tragique, honneur du Salon de 1904. Et, devant ce peintre qui glorifie le travail et l'âme collective, en liesse, en grève, en action, toujours tumultueuse, en présence de cet artiste passionné d'art social, et dont le *naturisme* est un hymne à la Vie, si je songe à quelque écrivain parallèle, c'est à l'auteur de *Germinal* et de *la Débâcle*, de *la Joie de vivre* et de *la Terre*, qui conclut par l'espoir inachevé, tout humain, des *Quatre Évangiles* : si l'on a pu rapprocher Manet des Goncourt, M. Roll nous semble un Zola lumineux.

Telles furent mes impressions en lisant ce beau livre, bellement illustré, que gâte, çà et là, l'indiscrète intervention de la gravure en couleurs.

RAYMOND BOUYER

BIBLIOGRAPHIE

La Bible d'Amiens, par John Ruskin. Traduction, notes et préface par Marcel Proust. — Paris, Société du *Mercure de France*, 1904, in-18.

Cent pages de préface, des notes abondantes et originales, voilà, outre une traduction remarquable, la part énorme de M. Marcel Proust dans la publication de ce livre touffu, plein de longueurs et de redites, mais où abondent les idées si personnelles de « l'apôtre de la Beauté », et où sont exposées quelques-unes des théories fondamentales de sa doctrine.

Après les premiers chapitres, qui sont un véritable cours d'histoire des origines françaises, sur un plan très large et très synthétique, viennent les « interprétations », ce morceau si attachant sur l'architecture gothique, la disposition des églises, les sculptures sur bois du chœur de la cathédrale d'Amiens qui ont « quelque chose de la lourdeur flamande mêlée à la plaisante flamme française », la « procession des verrières », les porches couverts de sculptures, la vraie « bible » de pierre, en un mot, dont le critique nous lit poétiquement les pages une à une.

Cette publication intégrale d'une œuvre qui est née de la contemplation studieuse et recueillie d'un de nos monuments religieux les plus splendidement caractéristiques, cette publication faite avec toute la piété et toute l'érudition désirables, viendra corroborer chez nous ce que de précédentes études, certaine vraiment magistrale, avaient pu nous apprendre sur Ruskin et son esthétique. Et il faut savoir gré à M. Marcel Proust de nous avoir ainsi permis de mieux connaître « l'enseignement que les hommes du XIIIe siècle allaient chercher à la cathédrale, et que, par un luxe inutile et bizarre, elle continue à donner par une sorte de livre ouvert, écrit dans un langage solennel, où chaque caractère est une œuvre d'art, et que personne ne comprend plus ».

L'Art et le confort dans la vie moderne. Le bon vieux temps, par Henry Havard. — Paris, E. Rouveyre, 1904, in 8°.

Un double examen, fait sous deux angles différents, de la vie de nos aïeux et de la nôtre, amène M. Henry Havard à reconnaître — et il le démontre — que « ceux qui nous ont précédé dans la vie, et dont nous plaignons sincèrement les souffrances journalières, ont su rendre leur existence, non pas seulement supportable, mais agréable, heureuse même ».

C'est que nos ancêtres, courtois et gais, avaient, entre autres qualités précieuses, pour mieux s'accomoder de l'existence, celle de savoir mêler l'art à la vie, et celle aussi de savoir jouir, avec délices et sans hâte, de la beauté dont ils s'entouraient. A toutes les pages du livre de M. Havard, que l'auteur traite de la table ou du luminaire, des carrosses ou des horloges, les illustrations viennent dire la part que l'art avait autrefois en toutes choses, et ces illustrations sont faites le plus souvent d'après des « objets d'art », comme nous disons nous autres, pour qui l'art et le confort font deux choses si distinctes et, malgré bien des efforts, si difficilement associables.

Tout ceci suffit à expliquer pourquoi, sans l'avouer ouvertement, l'auteur de ce curieux ouvrage se montre un *laudator temporis acti* si convaincu, et l'éloge auquel il sera certainement le plus sensible, c'est de savoir qu'il donnera à ses lecteurs le regret de n'avoir pas vécu « au bon vieux temps ».

E. D.

Le Forum romain et les forums impériaux, par Henry THÉDENAT, membre de l'Institut. — Paris, Hachette, 1904, in-16.

La deuxième édition de cet ouvrage est épuisée depuis près de vingt mois, mais telle est l'activité du directeur actuel des fouilles du Forum, M. Boni, que d'importantes modifications ont dû être introduites dans le livre : « Nous sommes loin de cette époque, dit très justement M. Thédenat, où les heureux auteurs n'avaient qu'à réimprimer, avec des changements insignifiants, l'édition épuisée ».

Ici, en effet, des chapitres entiers ont été remaniés, non pas tant dans la partie historique que dans celle qui est consacrée aux découvertes principales faites pendant les fouilles de ces dernières années : la pierre noire, le tombeau de Romulus, la vieille église Sainte-Marie Antique, par exemple. De plus, comme le livre n'est pas seulement un manuel historique et archéologique des plus complets, mais qu'il comprend en outre un excellent chapitre descriptif, à l'usage du visiteur curieux de bien voir et d'apprendre en même temps, une refonte presque intégrale de la *Visite au Forum* a été rendue nécessaire par suite de la transformation des lieux. M. Thédenat a fait lui-même sur place ce travail de *cicerone*, visitant plusieurs fois les monuments dans l'ordre même où il a voulu guider les lecteurs, et notant toutes choses à mesure qu'il les voyait.

Des plans, des planches et des figures, un index alphabétique, complètent ce volume élégamment édité, qui ne manquera pas d'être, suivant le vœu de l'auteur, « non seulement au coin du feu, mais aussi à Rome, si l'on y invite, un compagnon utile et discret ».

Les Villes d'art célèbres. Rome. I. L'Antiquité, par Émile BERTAUX. — Paris, H. Laurens, 1904, gr. in 8°.

Pour passer maintenant du particulier au général, il faut signaler la première partie d'une trilogie que M. Bertaux va consacrer à *Rome*, dans la collection des *Villes d'art célèbres* : des deux volumes suivants, le premier embrassera la période

comprise entre les catacombes et l'avènement de Jules II : l'autre ira de l'avènement de Jules II jusqu'à nos jours.

Celui qui vient de paraître ne comprend que l'antiquité : les origines, l'art grec à Rome, les commencements de l'art gréco-romain, le siècle d'Auguste, l'Empire, la ruine : et je ne sais pas de meilleure façon de « repasser » l'histoire romaine qu'à lire le récit de son développement artistique, tel que l'a compris M. Bertaux.

Ce n'est pas seulement la Calabre qu'a explorée le savant historien, dont on résumait naguère en cette revue les découvertes considérables sur *l'Art dans l'Italie méridionale* ; il connaît son Italie à fond, et Rome, en particulier, n'a plus de secrets pour lui. Le spectacle de ces monuments aux ruines grandioses, l'ensemble de ces sculptures, les vestiges de ces peintures, que la Ville Éternelle et ses musées offrent à chaque détour de rue à l'admiration du passant, il en a dès longtemps apprécié l'éloquence et le charme austère : il nous fait aujourd'hui partager ses impressions, élargissant le sujet jusqu'à le rendre comme indivisible de l'histoire générale, et le précisant d'autre part, le fixant nettement dans le souvenir, grâce à des descriptions exactes et à d'excellentes illustrations photographiques.

R. G.

Les Grands artistes : David, par Charles Saunier. **Poussin**, par Paul Desjardins. — Paris, H. Laurens, 1904, 2 vol. in-16.

Le hasard des éditions a réuni aux étalages des libraires, en deux livres pareillement dignes de remarque, quoique chacun pour des raisons particulières, deux artistes dont il est intéressant de signaler les différences et les points communs, dans l'évolution générale de l'art.

A deux siècles de distance, Poussin et David sont venus renouveler des formules : l'un à Rome, en s'élevant contre le maniérisme des Carraches, après avoir vu son chemin de Damas tracé par les Antiques et Raphaël ; l'autre, venant réagir à Paris contre les fadaises du XVIIIe siècle expirant, après s'être dessillé les yeux au spectacle de Rome et des Antiques. Mais, tandis que l'auteur des *Bergers d'Arcadie*, ayant vécu dans le calme et la paix, se voyait à toutes les époques glorieusement exalté parmi les meilleurs, le maître du *Serment des Horaces* et du *Sacre de Napoléon Ier*, dont l'existence fut toute de lutte et de passion, survit aujourd'hui surtout par ce qu'il considéra comme le moindre côté de son œuvre : les portraits.

A l'un et à l'autre, le temps a rendu justice à sa façon, et MM. Ch. Saunier et P. Desjardins se sont donné pour tâche de nous les faire revivre tous deux, en les replaçant dans leur époque. Pour le premier, il a pris la biographie par le petit côté et l'a reconstituée, pour ainsi, à force de détails ; pour le second, il est parti de haut, comme il le fallait, avec l'artiste qu'il étudiait, et on ne sera pas sans lui reprocher d'avoir un peu trop sacrifié en Poussin le peintre au philosophe. Mais l'un et l'autre nous ont donné une étude attachante, que des illustrations bien choisies rendent plus expressive encore.

E. D.

LIVRES NOUVEAUX

— *L'Art de demain*, par Henry PROVENSAL. — Paris, Perrin, in-16, 3 fr. 50.

— *L'Art pour tous*, par Louis LUMET. — Paris, E. Cornély, in-16, 3 fr. 50.

— *Bibliothèque des arts appliqués aux métiers. L'Art et le Confort dans la vie moderne*, par Henry HAVARD. — Paris, L. Flammarion, in-8°, fig. et pl., 3 fr. 50.

— *Les Chefs-d'œuvre des musées de France. Sculpture. Dessins. Objets d'art*, par Louis GONSE. — Paris, Librairie de l'art ancien et moderne, in-folio, fig. et pl., broché 50 fr., cartonné 60 fr.

— *Constantin Guys, l'histoire du second Empire*. Texte par Gustave GEFFROY, imprimé par les soins de Paul GALLIMARD. — Paris, E. Floury, in-8°, fig. et pl., 125 fr.

— *L'Épreuve photographique*, publication mensuelle d'art photographique. Roger AUBRY, directeur. Préface par Émile DACIER. — Paris, Plon, Nourrit et Cie, in-folio, le n° 2 fr.

— *Études sur quelques artistes originaux. J. McN. Whistler, graveur et peintre*, par Th. DURET. — Paris, H. Floury, in-8°, fig. et pl., 25 fr.

— *Fantômes d'Antinoé, les sépultures de Leukyonè et Myrithis*, par Al. GAYET. — Paris, Société française d'éditions d'art, in-4°, 10 fr.

— *Franz Flaum, ferenf essays* von Stanislaw PRZYBYSZEWSKI, Rudolf v. BELIUS, S. LUBLINSKI, Dr Emil GEYER et Cesary TELLENTA. — Berlin, K. Schnœbel, gr. in-8°, 3 m. 50.

— *La Galerie théâtrale*, publication mensuelle donnant les portraits les plus célèbres des théâtres de Paris et de l'étranger. — Paris, Manzi, Joyant et Cie, in-folio, la livraison 1 fr.

— *L'Industrie dentellière*, par Henri LEMAIRE. — Paris, E. Rouveyre, in-folio, fig. et pl., 120 fr.

— *Léopold Flameng, étude biographique et critique*, par Henry HAVARD. — Paris, Librairie de l'art ancien et moderne, in-4°, fig. et 1 eau-forte originale, 5 fr.

— *Les Médailleurs et les Graveurs de monnaies, jetons et médailles en France*, par Natalis RONDOT. Avant-propos, notes, planches et tables, par H. DE LA TOUR. — Paris, E. Leroux, gr. in-8°, 11 pl., 30 fr.

— *La Peinture. Les lois essentielles, les moyens et le but, le Beau et la divine comédie des arts entre eux. L'Odyssée de la Muse*, par Jules BRETON. — Paris, Librairie de l'art ancien et moderne, in-18, 3 fr. 50.

— *Recueil de décorations intérieures*, par Juste-François BOUCHET fils. — Paris, E. Lévy, in-fol., pl., 60 fr.

— *Rome, souvenirs d'un musicien*, par Henri MARÉCHAL. Préface par Jules CLARETIE. — Paris, Hachette, in-16, 3 fr. 50.

Salons (1900-1904), par Tristan LECLERE (KLINGSOR), avec une préface de Gustave GEFFROY. — Paris, E. Sansot, in-18, 3 fr. 50.

— *Salons de 1904 (Société nationale des beaux-arts. Société des artistes français). Le Mobilier*. — Paris, A. Calavas, in-folio, 32 pl., 30 fr.

— *La Sculpture belge contemporaine*, les œuvres les plus remarquables des statuaires belges, documents inédits, par Egon HESSLING, avec notices biographiques de Fernand SYMONS. — Berlin, B. Hessling, fig. et pl., 100 fr.

Le gérant : H. DENIS

PARIS. — IMPRIMERIE GEORGES PETIT, 12, RUE GODOT-DE-MAUROI

L'ÉCOLE AVIGNONNAISE DE PEINTURE

Avignon a possédé une véritable école de peinture au XVIIe et au XVIIIe siècle. Fondée par Nicolas Mignard, continuée par les membres de la dynastie des Parrocel qui restèrent dans la ville des papes, cette école prend fin, au moment de la Révolution, avec Philippe Sauvan, qui avait été l'élève de Pierre Parrocel. Il y a ici cette unité de méthode, cette similitude de procédés, cet ensemble d'œuvres produites sous une influence identique, qui mérite le nom d'école, école modeste si l'on veut, très modeste même si l'on y tient, mais école quand même. Celle-ci a rempli de ses œuvres presque toutes les églises du Comtat et des pays circonvoisins ; autrefois beaucoup trop admirée, — au commencement du XIXe siècle on aurait préféré une toile médiocre de Mignard ou de Parrocel à un beau panneau de Froment ou de Charonton, — cette école est aujourd'hui tombée très bas dans l'estime des amateurs, trop bas peut-être, comme il arrive toujours sous l'influence des fluctuations de l'opinion, et c'est à peine si l'on conserve encore de nos jours quelque estime à Nicolas Mignard comme peintre de portraits. Elle procède en ligne directe de l'école bolonaise, dont les Carrache furent les plus illustres représentants ; à prendre ses modèles en Italie, comme c'était alors l'usage universel, elle aurait pu faire un choix plus judicieux.

Mais il ne s'agit évidemment ni des Mignard, ni des Parrocel, encore moins de Philippe Sauvan, quand on parle aujourd'hui de l'école de peinture d'Avignon; il n'est pas même question de Simon de Châlons, qui, au commencement du XVIe siècle, jouit dans le Comtat d'une réputation considérable et y obtint un grand nombre de commandes. Sa gloire fut de longue durée, et il faut arriver jusqu'à ces dernières années pour en voir pâlir les rayons[1]. Au cours des visites pastorales des XVIIe et XVIIIe siècles, les chanoines et les prieurs ont soin d'informer leur évêque qu'ils possèdent un tableau de Simon de Châlons, qui, disent-ils généralement, est fort beau, *quoique ancien*. Ces manifestations de l'opinion publique sont curieuses à noter. Après la Révolution, au moment où un grand nombre d'œuvres picturales étaient entassées dans les magasins de l'État ou des marchands d'antiquités, Simon de Châlons seul, parmi les auteurs de tableaux sur bois, obtint quelque estime, et, tandis que la plupart des autres panneaux, dont quelques-uns étaient de purs chefs-d'œuvre, furent détruits, ceux de Simon de Châlons, au contraire, furent sauvegardés et mis en bonne place. Ils durent cet honneur, d'abord au goût du temps, cela va sans dire, et ensuite à leur merveilleuse conservation.

Quelquefois imitateur et même plagiaire de Raphaël, Simon de Châlons produit en général des œuvres qui ont une grande ressemblance avec les tableaux des Flamands, ses contemporains. C'est un italo-flamand, d'où la mésestisme qui l'atteint et qui n'ira certainement pas en décroissant, si les tendances justement en honneur de nos jours augmentent encore. Il fut de son temps, et son temps l'entraînait malgré lui vers cette Renaissance qui fut — on commence à le reconnaître aujourd'hui — la mort du génie et de l'art français.

Quand donc on parle d'école de peinture avignonnaise, on veut remonter au-delà, en plein moyen âge. Y a-t-il eu une école de peinture à Avignon au moyen âge ? C'est ce que nous nous proposons d'examiner.

M. Renouvier semble prétendre qu'il y en eut une, lorsqu'il affirme qu'on disait à cette époque *les peintres d'Avignon*, comme on disait aussi

1. Il y a une vingtaine d'années une discussion assez vive s'engagea dans la presse avignonnaise, entre un peintre et un érudit amateur d'art, sur la question de savoir si un tableau de Simon de Châlons, qui appartient à l'église Saint-Pierre d'Avignon, était vraiment de ce peintre ou de Raphaël.

les architectes de Narbonne et *les émailleurs de Limoges*. Il semblerait même, s'il fallait prendre ces dictons à la lettre, que l'école d'Avignon aurait produit les œuvres les plus remarquables de France dans l'art pictural du moyen âge. Ceci mériterait confirmation avec solides preuves à l'appui.

Cliché Vareilles.

SAINT CHRISTOPHE
Peinture de la tour Ferrande, côté ouest.

Mais d'abord, de quel moyen âge s'agit-il? M. Renouvier a complètement négligé de nous le dire, il a également oublié de nous apprendre où il avait lu ce dicton. Est-il question de la période antérieure à la venue des papes dans le Comtat? Peut-être. Seulement il est fort difficile, je dirai volontiers impossible, de contrôler la valeur de ce jugement de nos ancêtres et de se former une opinion, parce qu'il n'existe de ces peintres aucune œuvre vraiment certaine qui puisse servir de base à une comparaison. Dans les anciennes chartes, il est quelquefois question d'actes passés dans *la chambre peinte* du palais épiscopal, dans *la salle peinte* de la prévôté; mais rien ne prouve que ces appartements fussent décorés de motifs à personnages et qu'on eût orné leurs parois de sujets historiques ou religieux.

Dans un manuscrit de la bibliothèque de Carpentras, Peiresc a repro-

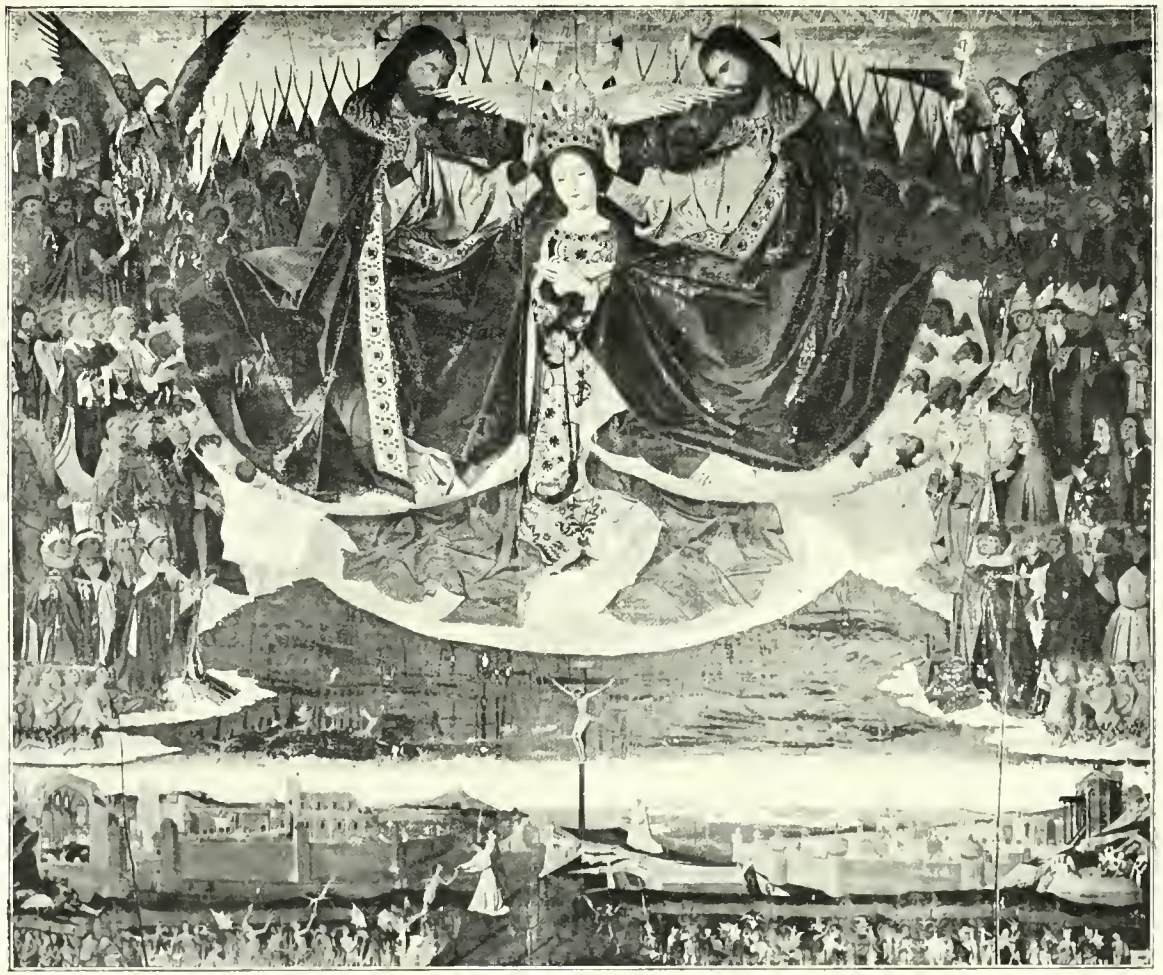
duit les armoiries peintes sur les murs de la salle d'audience de la maison du viguier d'Avignon. Giberti, dans son histoire manuscrite de la ville de Pernes (Vaucluse), nous raconte que, de son temps, au milieu du XVIIIe siècle, on découvrit, à Pernes même, un vaste appartement recouvert d'armoiries, dans une maison très ancienne du pays. Mais, ni Giberti, ni Peiresc ne parlent de sujets à personnages, et ils n'auraient pas manqué de le faire, s'ils en avaient vu. M. Achard, autrefois archiviste du département de Vaucluse, qui s'est occupé le premier, et avec succès, de l'histoire de l'art à Avignon, avait découvert le texte, malheureusement incomplet, d'un procès entre les chanoines de la métropole d'Avignon et ceux de Saint-Ruf, de la même ville, vers la fin du XIIe siècle, à propos d'un artiste habile, ravi par les premiers aux derniers. Mais il ne reste aucune œuvre authentique des artistes ni des ouvriers d'art de la métropole et de Saint-Ruf; on ne peut, en conséquence, formuler sur eux aucun jugement.

Dans toute la région avignonnaise, je ne connais que les peintures de la tour Ferrande, de Pernes, qui soient antérieures au séjour des papes à Avignon et qui méritent une description spéciale, d'autant mieux qu'elles n'ont jamais été étudiées, ni même signalées au grand public. Elles décorent le troisième étage d'une de ces anciennes tours seigneuriales, qui servaient, dans le Midi, d'habitation et de défense aux grandes familles du pays, dans l'intérieur même des villes et des villages.

Au sommet de l'escalier qui donne accès à la pièce décorée, on voit une Vierge tenant l'Enfant-Jésus accompagnée de deux saints. L'appartement est peint du haut en bas, sans trop de symétrie, et l'artiste y a représenté, en général, des scènes de tournois et de batailles; l'ensemble est presque effacé par le temps, la plupart des inscriptions qui auraient aidé à déchiffrer les sujets sont en partie illisibles.

Voici la description aussi exacte que possible de ces peintures :

Du côté du couchant et en bas, une ouverture à arc surbaissé, dans laquelle on a encastré une fenêtre géminée surmontée d'un quadrilobe dans le style du XIVe siècle. Cette fenêtre a été ajoutée postérieurement à la construction et à la décoration; depuis, le tout a été aveuglé; à droite, un saint Christophe portant l'Enfant-Jésus; à gauche, un roi remettant un rouleau de parchemin à un prince accompagné d'une foule, et, tout à fait à gauche, une reine (?). Au-dessus, un combat de deux guerriers, l'un



Enguerrand Charonton. — La Sainte Cité

(Hospice de Villeneuve-lez-Avignon)

blanc et l'autre nègre. Celui-ci nommé *Iaiar* est désarçonné par un coup de lance ; les caparaçons du cheval du vainqueur sont *d'argent au lion de sable, à la bordure crénelée de même.* A droite, tout à fait au coin, derrière le chevalier, une forteresse qui laisse apercevoir, à travers ses créneaux, la tête de quatre personnages, porte le nom d'*Aurega ;* à l'autre extrémité, également une forteresse qui s'appelle *Paris.*

Au midi, tout à fait en bas, des draperies jaunes et rouges dans le style gothique ; plus haut, à droite, un jeune homme à cheval, sans casque, tient une fleur à la main ; il paraît faire partie de la scène peinte sur le côté couchant ; au centre, entre deux palmiers, un autre combat singulier de deux guerriers habillés de jaune. Un des chevaliers enfonce sa lance dans le cou de son ennemi, qui tombe blessé à mort ; le cheval de droite caparaçonné de rouge, celui de gauche de rouge et de jaune ; à gauche, le sujet représenté est tellement détérioré qu'il reste indéchiffrable. Au-dessus, formant une sorte de séparation avec les tableaux inférieurs, un carrelage rouge et jaune pointillé et une cimaise ; tout à fait au sommet, tenant tout le côté de la pièce, un grand combat de cavaliers armés de lances ; du côté droit, les caparaçons des chevaux sont tous rouges et jaunes.

Au levant, au centre, une fenêtre, la seule qui donne actuellement du jour à la pièce ; à droite, deux personnages debout, deux femmes, à ce qu'il semble ; à gauche, la montée de l'escalier à l'étage supérieur ; au-dessus, tenant tout le panneau de gauche, un campement ; à droite, divers personnages, en mauvais état comme tout le côté sud.

Le côté nord a été fortement endommagé par la construction récente d'une cheminée ; à peine si l'on peut voir un roi à gauche, un arbalétrier à droite, et, plus à droite encore, un palefrenier. Ce dernier motif déborde un peu et se continue sur la montée d'escalier, où l'on voit un valet habillé partie jaune et rouge, qui conduit des chevaux.

Le sujet le plus intéressant et l'un des mieux conservés est celui qui est peint à la suite, sur le côté nord de la montée d'escalier. Il représente le pape Clément IV, accompagné de cardinaux, remettant une bulle plombée à Charles Ier, roi de Sicile. Il permet de donner une date à peu près certaine à toutes ces peintures, qui sont sûrement de la même époque et de la même main.

En effet, ce fut le 6 janvier 1266 que le pape Clément IV donna l'in-

vestiture du royaume de Sicile à Charles d'Anjou, frère de saint Louis. Le Comtat Venaissin, dont Pernes était la capitale civile, cessa d'être sous la domination du roi de France à partir de 1274. A cette époque le pape y nomma un recteur, chargé de la direction des affaires. Le premier fut Guillaume de Villaret, grand prieur de Saint-Gilles, plus tard grand maître de l'ordre de Saint-Jean de Jérusalem. C'est donc entre 1266 et 1274 que furent exécutées les peintures murales de la tour Ferrande.

Il serait assurément fort intéressant de savoir par qui elles furent commandées, mais je n'ai aucune donnée sur ce point. Ce ne fut pas, apparemment, par le représentant du pouvoir central, c'est-à-dire le sénéchal; sa résidence, qui devint plus tard celle des recteurs, était le château de Pernes, situé sur la colline qui domine la ville et se trouvait à quelque distance de la tour Ferrande.

Les peintures murales de cette tour ont été classées depuis peu comme monument historique; elles sont évidemment fort intéressantes et méritent la sollicitude des pouvoirs publics. Sont-elles d'une grande valeur artistique? Valent-elles les œuvres des miniaturistes, leurs contemporains? Évidemment non. Valent-elles assez pour justifier la réputation qu'avaient, paraît-il, les peintres avignonnais? Sont-elles, d'ailleurs, d'un peintre de cette école? On n'en sait rien et ce n'est pas le cas de dire : *ab uno disce omnes.*

Pourrait-on dire qu'une école de peinture a existé à Avignon pendant le séjour des papes? Ici, les documents ne manquent pas et, si la plupart des œuvres ont disparu, quelques-unes du moins subsistent encore. On comprendrait sans peine, d'ailleurs, qu'à ce moment Avignon ait formé une véritable école. Elle était, par le fait des circonstances, la capitale du monde et l'univers entier rayonnait autour d'elle. Les rois, les empereurs, les princes de toutes les nations de l'Europe venaient journellement la visiter. Cependant, il n'est pas prouvé qu'il y ait eu alors un art pictural qui ait pris sa racine et son inspiration dans la région même, qui ait eu vraiment une origine, je ne dirai pas comtadine ou provençale, mais même française. J'ignore pour quels motifs des papes, français d'origine, qui eurent des Français de France pour architectes de leur colossal palais d'Avignon et des demeures princières qu'ils firent bâtir à Sorgues, à Villeneuve, à Montpellier, etc., qui firent construire ou réparer en Italie et à Rome même des palais et des églises par des architectes français,

n'employèrent jamais, pour diriger la décoration de ces mêmes édifices, que des artistes italiens. Jean XXII fit seul exception à cette règle ; malheureusement, il ne reste rien des œuvres des peintres de son époque. Son palais fut, en effet, trouvé trop petit par son successeur et démoli à peu près de fond en comble. On dirait que la destinée s'acharne avec opiniâtreté contre les peintres primitifs de la France. Ils n'ont pas eu d'historiens jusqu'à nos jours ; ils ont été méprisés depuis la Renaissance, si bien que leurs compatriotes eux-mêmes ont travaillé avec un ensemble stupide à détruire leurs œuvres et à nier leur génie. Un pape d'Avignon les occupe à décorer son palais ; à peine achevé, ce palais est démoli et les successeurs de Jean XXII ne songent qu'à des artistes italiens !

Cliché Vareilles.

CLÉMENT IV ET CHARLES D'ANJOU
Peinture de la tour Ferrande, montée de l'escalier, côté nord.

Les travaux approfondis de M. Maurice Faucon, les innombrables brochures de M. Müntz, le beau livre du P. Ehrle sur *la Bibliothèque pontificale*, ont fait connaître un grand nombre d'artistes du temps que les Avignonnais appellent la *période pontificale*. Aucun de ceux qui dirigeaient l'œuvre de la décoration du palais ou des autres édifices construits par les papes ne porte un nom avignonnais ou même français, exception faite toutefois pour les miniaturistes[1]. Le lieu de naissance des peintres serait

1. Une étude sur les enlumineurs d'Avignon au XIVe siècle serait assurément fort intéressante.

en somme de peu d'importance. Si les artistes auxquels s'adressaient les papes d'Avignon et les nombreux et riches clients qui formaient leur suite habituelle, cardinaux, évêques, chefs d'ordre, banquiers, avaient produit des œuvres originales, ayant un caractère spécial, une technique différente des autres œuvres contemporaines, on pourrait parler encore de l'école de peinture d'Avignon, même au cas où on n'y trouverait aucun Avignonnais.

En est-il ainsi ? Il faudrait beaucoup de chauvinisme et bien peu de clairvoyance pour oser l'affirmer catégoriquement. Qu'on examine les peintures du porche de la métropole, celles des deux chapelles de la tour Saint-Jean du Palais des papes, ou encore celles de la chapelle d'Innocent VI à la chartreuse de Villeneuve, il semble impossible d'y voir autre chose que l'expression plus ou moins habile de l'art italien à cette époque ; tout paraît dériver de Giotto et de ses élèves. Quelques prophètes ou apôtres de la voûte de la grande chapelle du palais et de la chapelle d'Innocent VI, *la Crucifixion* de cette même chapelle, donnent seuls l'impression d'une influence plus française. Cependant, je n'oserais risquer cette opinion que d'une façon fort peu affirmative et je serais bien aise d'avoir l'avis de juges plus compétents que moi. Donc, pas d'école avignonnaise de peinture pendant la période pontificale.

Reste le long espace de temps qui va du départ de Pierre de Luna (Benoît XIII) au commencement de la Renaissance, c'est-à-dire le xve siècle. Malgré le retour des papes à Rome, les clients ne manquaient pas alors à Avignon. Un grand nombre de marchands et de banquiers, venus avec les souverains pontifes, y étaient demeurés ; les cardinaux Alain de Coëtivy, Pierre de Foix, Julien de la Rovère, y gouvernèrent successivement comme évêques ou comme légats ; le roi René y avait une maison princière qu'il fit princièrement décorer ; un certain nombre d'évêques et d'abbés y élurent domicile ; aussi bien les peintres y abondaient. Au cours de recherches faites chez les notaires d'Avignon et dont les résultats partiels ont été publiés en 1889, j'ai relevé une centaine de noms de peintres, de peintres-verriers ou d'enluminieurs, occupés à Avignon pendant le xve siècle, et je suis certainement loin de les avoir tous signalés. En première ligne, il

mais les éléments nécessaires pour donner une vue d'ensemble et formuler une opinion solide font à peu près complètement défaut.

SICUT DOLOR MEUS

faut citer Nicolas Froment et Enguerrand Charonton, maintenant célèbres pour être les auteurs incontestables, l'un du *Buisson ardent* de la cathédrale d'Aix, l'autre de *la Sainte Cité* du musée de Villeneuve, deux œuvres absolument remarquables, admirées aujourd'hui de tous ceux qui s'intéressent à l'histoire de l'art et ont dans l'âme le sentiment du beau. A côté d'eux, peut-être même au-dessus d'eux, il faut nommer Pierre de la Barre, les Dombéti, les Grabuséti, Jean Changenet, Jean Grassi, Martin Pacaud, Armand Tavernery, et surtout Pierre Villate. Si on en juge par le nombre et par la qualité de leurs clients, ce dernier surtout mérite, je crois, une place à part.

Presque toutes leurs œuvres ont été détruites ou perdues, les unes mises au rancart sous le règne de Louis XIV, à l'époque de ces grandes décorations en bois doré, qui ont entraîné la perte de tant de chefs-d'œuvre, ou entassées, au moment de la Révolution, dans les dépôts publics, d'où elles sont sorties pour aller au feu ; les autres ont été perdues par ceux-là même qui en avaient la garde, mais n'avaient pas l'éducation artistique nécessaire pour les estimer à leur juste valeur, à une époque surtout où la mode, cette ridicule et malfaisante souveraine, n'était pas favorable à ces merveilles d'un autre temps. Quelques-unes enfin brillent dans les galeries publiques et les collections particulières sous des noms d'emprunt.

Il en est cependant — en petit nombre, hélas ! — qui ont échappé comme par miracle à ces diverses causes de destruction, et Paris a pu cette année, grâce à l'Exposition des Primitifs français, en admirer quelques-unes : *le Buisson ardent* et *la Sainte Cité*, déjà nommés ; *le Saint Siffrein*, du grand séminaire d'Avignon ; l'étonnante *Pietà*, du musée de Villeneuve ; *l'Enfant-Jésus adoré par un chevalier et un évêque ;* le *Portrait du bienheureux Pierre de Luxembourg ; l'Annonciation* et le *Saint Michel terrassant le démon*, peints sur les deux côtés du même panneau, ces trois derniers du musée d'Avignon ; la troublante et remarquable *Annonciation*, de l'église de la Madeleine d'Aix, y occupèrent un rang fort honorable et y étaient venues du midi de la France. En outre, plusieurs autres tableaux, d'origine avignonnaise ou provençale, arrivés de divers côtés, figurèrent aussi à cette exposition. A citer plus spécialement : *la Résurrection de Lazare*, de M. von Kauffman, de Berlin, et le diptyque du Louvre repré-

sentant le roi René et sa femme Jeanne de Laval, connu sous le nom de *Diptyque de Matheron*, probablement parce qu'il avait appartenu à Jean de Matheron, secrétaire et ami du bon roi provençal.

D'autres peintures cependant, malgré l'attrait de cette exposition, sont restées en province, soit parce qu'elles étaient dans un état trop lamentable, soit parce que leurs propriétaires ont hésité à leur permettre un aussi long et si périlleux voyage. Parmi ces dernières, une des plus remarquables, je dirai même sans hésitation la plus remarquable, est le *Retable de Boulbon*.

Ce village des Bouches-du-Rhône faisait autrefois partie du diocèse d'Avignon ; depuis le milieu du xve siècle, le prieuré de Saint-Marcellin, et par conséquent la paroisse de Boulbon, étaient sous la juridiction spirituelle et temporelle du chapitre de Saint-Agricol d'Avignon. Ces petits détails ont leur importance. Jusqu'en 1882, le retable, hier inconnu, décorait l'autel principal de la vieille église de Saint-Marcellin ; il a été placé depuis lors dans une des sacristies de la nouvelle église.

De forme légèrement cintrée en haut, il mesure 2^m20 de large sur 1^m60 de haut, à sa plus grande dimension ; il est peint sur bois recouvert d'une légère préparation et de bandes d'étoffes de trois ou quatre centimètres sur les joints du bois. Il représente le mystère de la Résurrection, quoique d'une singulière façon et sans aucun rapport avec la manière habituelle dont ce sujet est conçu et exécuté. Ici, point de gardes épouvantés, point d'anges soulevant la pierre, mais seulement, au centre du tableau, Jésus-Christ debout dans son tombeau, d'où les jambes émergent à la hauteur des genoux ; les mains jointes et le côté ouvert portent les stigmates de la Passion et ruissellent encore de sang ; à gauche, paraissant sortir d'une fenêtre, la tête de Dieu le Père, jetant sur son divin Fils un regard de tendresse ; entre les deux, engendré par des rayons qui s'échappent mutuellement de leurs lèvres, la colombe, image du Saint-Esprit, dont les ailes atteignent les lèvres du Père et du Fils ; plus à gauche encore, presque à la même hauteur, un personnage nimbé, revêtu d'une chape à grands ramages, sur les orfrois de laquelle on aperçoit l'image de saint André : il tient de sa main droite gantée une croix épiscopale et pose l'autre main sur la tête du donateur à genoux à ses pieds. Celui-ci est complètement enveloppé d'une robe d'un blanc sale, d'où sort le col cramoisi du vêtement de dessous ;

devant lui, à ses pieds, posés sur le couvercle du tombeau, un bonnet rouge de docteur; de ses lèvres sortent ces paroles, écrites en caractères gothiques : *Salvator mundi, miserere nostri.* Au-dessus, entre les lèvres de l'évêque et l'image de la Trinité, on lit cette inscription, écrite avec les mêmes caractères : *Hec est fides nostra.* Tout le côté droit du tableau est occupé par les divers instruments de la Passion : la colonne, les fouets, les verges, l'éponge, la lance, une lampe, la main qui frappa Jésus, des-

Cliché Varenles

La Crucifixion

(Chapelle d'Innocent III, à la Chartreuse de Villeneuve).

sinés et peints avec une précision extraordinaire. D'un même côté, presque à l'angle d'en bas, sur trois demi-cercles posés 2 et 1, comme les copeaux héraldiques, debout sur une patte se tient une cigogne. De l'autre côté, au-dessous du donateur, les mêmes copeaux (sans la cigogne), qu'un auteur a pris pour le pince-nez (*sic*) du personnage.

Au fond du tableau, un mur contre lequel est appuyée la croix, surmontée de l'inscription traditionnelle : I.N.R.I.; tout à fait à gauche, sur une bande étroite, on entrevoit un pan d'horizon, un clocher et quelques personnages, dont l'un est occupé à tirer de l'eau d'un puits.

Le retable de Boulbon a été retouché, je ne sais à quelle époque, mais fort probablement au XVIe siècle, s'il faut en juger par les caractères de

l'inscription ajoutée par le peintre qui le remania. Grâce à Dieu, le barbouilleur chargé d'accommoder ce chef-d'œuvre ne toucha pas aux figures; il se contenta d'ajouter à côté de la tête du saint évêque (saint Agricol : *Agricol..*, et les armes du chapitre de cette église d'Avignon, *d'azur à la cigogne de..... tenant à son bec un serpent*, et de l'autre côté les armes de Jean XXII.

L'origine de ces retouches vaut la peine d'être racontée, d'autant mieux qu'elle détruira une légende déjà ancienne, consignée dans les guides de touristes, qui veulent voir dans la figure du donateur un portrait authentique du pape Jean XXII.

M. de Gaucourt, s'inspirant de cette légende, lut au congrès scientifique de France, tenu à Montpellier en 1868, un mémoire où il tente d'établir cette thèse et en donne les raisons les plus singulières. Sachons-lui gré cependant d'avoir signalé à l'attention publique ce chef-d'œuvre qu'est le retable de Boulbon. Voici d'ailleurs quelques lignes de la rarissime brochure qu'il publia à Montpellier en 1871, à la suite du congrès : « En examinant ce tableau, il est impossible de n'y pas reconnaître le pape Jean XXII (second pape d'Avignon, de 1316 à 1334), se mettant sous la protection de saint Agricol, évêque et patron d'Avignon. La question est de savoir à quelle époque appartient ce tableau. Est-il contemporain de Jean XXII, ou est-il postérieur ? Si ce tableau était postérieur, le pape n'aurait pas été représenté agenouillé humblement, mais le peintre l'aurait placé fièrement avec tous les attributs de la puissance pontificale..... On peut donc soutenir à bon droit que ce tableau date de l'époque du pontificat de Jean XXII ». Et plus bas, après quelques paragraphes, où M. de Gaucourt essaye de donner la pensée intime du peintre dans ce tableau, il conclut : « En résumé, ce tableau doit être le portrait de Jean XXII, et l'expression de sa pensée la plus immuable, le séjour à Avignon ». Comprenne qui pourra.

Il faut dire tout d'abord que Jean XXII fonda le chapitre de Saint-Agricol et rebâtit même en partie l'église consacrée à ce saint évêque d'Avignon; il faut dire ensuite que le prieuré de Saint-Marcellin de Boulbon, autrefois la propriété de l'abbaye de Cendras, dépendante de Saint-Victor de Marseille, avait été donnée au chapitre de Saint-Agricol, le 3 octobre 1457, par Alain de Coëtivy, évêque d'Avignon. Il faut savoir en outre que l'auteur

du tableau avait mis dans l'angle supérieur du côté droit ces mots : « Jo. ch. XX. II. », ce qui veut dire que le sujet de son œuvre est tiré de l'Évangile selon saint Jean, chapitre XXe, verset 2e. Un mauvais paléographe survint, lut Jean XXII et trouva cela tout naturel, puisque le prieuré de Saint-Marcellin dépendait du chapitre de Saint-Agricol, qui avait été fondé par Jean XXII. Un barbouilleur arriva ensuite et peignit les armes de ce pape au-dessous de l'inscription, les armes du chapitre, etc., et désormais Boulbon eut un portrait authentique de Jean XXII, peint par un de ses contemporains.

Même Jean XXII, le pape le plus riche et le plus somptueux de son temps, n'aurait pu se payer une œuvre pareille, pour la raison bien simple qu'alors aucun peintre n'était capable de la produire, et que l'œuvre qui nous occupe porte en elle-même des caractères tels qu'elle n'a pu être composée avant 1440. Je pense, sans en avoir encore la preuve positive, qu'elle a dû être commandée par le chapitre de Saint-Agricol, à l'époque où il prit possession du prieuré de Saint-Marcellin, c'est-à-dire vers le commencement de la seconde moitié du XVe siècle. Exécuté par un maître de grande valeur, ce tableau témoigne d'une puissance rare. Je n'hésite pas à affirmer que, si son état de délabrement n'avait pas empêché son transfert au Pavillon de Marsan, il eût été, comme *la Vierge* de Moulins, comme *le Buisson ardent*, comme la *Pietà* de Villeneuve, l'objet de l'admiration générale. Il rappelle d'ailleurs, par divers côtés, cette dramatique et émouvante *Pietà*, dont la composition est plus savante, plus harmonieuse, mieux équilibrée ; mais les portraits des donateurs sont de facture identique et ont une allure absolument pareille ; la tête du Père éternel, qui a quelque ressemblance avec celle de *l'Annonciation* de l'église de la Madeleine d'Aix, paraît sortir d'un cerveau plus puissant, plus libre de toute entrave, plus en dehors de toute imitation. C'est un portrait merveilleux de clarté, de précision et de force.

Malheureusement, cette œuvre n'est plus qu'une ruine. Abandonnée, pendant des siècles, dans une église qui ne servait plus que fort rarement au culte, elle fut livrée à une association pieuse qui tenait là ses rares assemblées. Comme dans beaucoup de chapelles en Provence et dans le Comtat, et contrairement à toutes les règles liturgiques, on y exposait le Saint Sacrement le Jeudi saint. S'il en eût été autrement, les confrères de

l'association se seraient insurgés contre leur curé. Il fallait donc orner le reposoir, planter des bouquets rouges sur des draperies blanches et des fleurs blanches sur des draperies rouges, le retable n'était pas assez beau, et, comme il gênait ces vandales dans leurs opérations, ceux-ci plantaient les clous à même le retable. On en voit encore un sur le menton de l'image du Christ.

Quel est l'auteur du retable de Boulbon ? On n'en sait rien encore, peut-être même ne le saura-t-on jamais ; il ne faut cependant pas désespérer. On peut affirmer sans crainte d'erreur que ce retable a comme un lien de parenté avec la *Pietà* de Villeneuve ; s'il n'est pas de la même main, il pourrait être sorti du même atelier. Le malheur veut que l'auteur de la *Pietà* du musée de Villeneuve ne soit guère mieux connu que celui de la *Résurrection* de Boulbon. Cependant, voici une hypothèse qu'on pourrait risquer aujourd'hui, en la donnant sous toutes réserves et comme une hypothèse.

Dans une brochure sur *les Peintres d'Avignon au XVe siècle*, j'avais publié le prix fait d'un tableau commandé par Pierre Cadard, seigneur du Thor, à Pierre Villate et à Enguerrand Charonton, pour la chapelle que son père Jean Cadard avait fait construire aux Célestins d'Avignon [1]. Ce retable, y compris le scabellon, devait avoir quatre palmes de haut et représenter la Sainte-Vierge en manteau bleu d'azur, sous la forme de Notre-Dame de Miséricorde — on verra plus loin quelle était cette forme spéciale, — accompagnée, d'un côté, de saint Jean-Baptiste, présentant Jean Cadard, et, de l'autre, de saint Jean l'Évangéliste, remplissant le même office auprès de Jeanne de Moussy, femme de Jean.

Ce tableau était encore à Avignon en 1825.

Or, M. Bouchot, dont la sagacité est bien connue de tous ceux qui s'occupent de l'histoire de l'art, vient de découvrir, non point ce tableau, mais sa trace et une lithographie le reproduisant au simple trait [2]. D'après

1. Cette chapelle des Cadard faisait partie de la grande chapelle de Saint-Pierre de Luxembourg, dans l'église des Célestins d'Avignon.

2. Depuis que j'écrivais ces lignes, M. Durrieu a signalé la présence du tableau de Charonton et de Villate au musée Condé, à Chantilly. Il y est naturellement catalogué sous l'étiquette flamande ; notons cependant que M. Gruyer y a judicieusement signalé des influences françaises et italiennes. C'est tout ce qu'on pouvait dire à une époque où les Primitifs français étaient à peu près inconnus. Il y a donc, aujourd'hui, trois tableaux avignonnais du XVe siècle dont l'origine est absolument authentique.

la reproduction, il semble que la figure de saint Jean l'Évangéliste est identique au saint Jean de la *Pieta* de Villeneuve, c'est le même profil et la même allure de corps. Entre les deux donateurs, la Vierge recouvre sous son manteau un grand nombre de personnages, qu'il sera bon de comparer un jour à ceux qui forment la cour céleste autour de la Trinité et de la Vierge dans la *Sainte Cité* d'Enguerrand Charonton.

Cliché Vareilles.

PEINTURE DE LA TOUR FERRANDE

Montée de l'escalier, côté est.

Il semblerait donc assez naturel de faire la part de deux peintres dans le tableau de Pierre Cadard. A Charonton, la Vierge et la foule abritée sous son manteau ; à Villate, les donateurs et leurs saints protecteurs. D'où on pourrait conclure, avec beaucoup de réticences toutefois, que Villate serait l'auteur de la *Pietà* de Villeneuve et de la *Résurrection* de Boulbon, c'est-à-dire un très grand artiste.

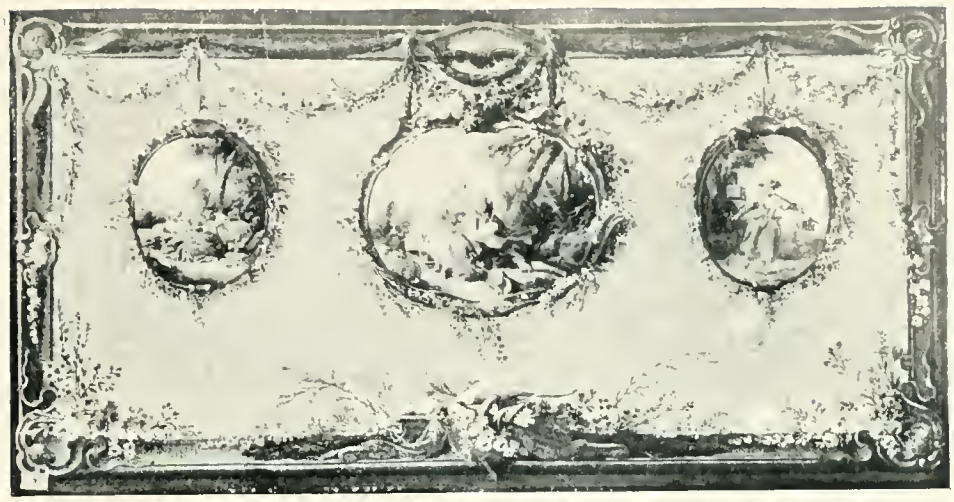
J'aimerais mieux, cela va sans dire, un bon prix fait par devant notaire, comme pour la *Sainte Cité* de Charonton, que tous ces raisonnements et toutes ces déductions un peu tirées par les cheveux, mais quand on n'a pas la certitude absolue, on se contente de probabilités et même de simples possibilités.

A en juger, d'ailleurs, par la qualité et le nombre de ses clients,

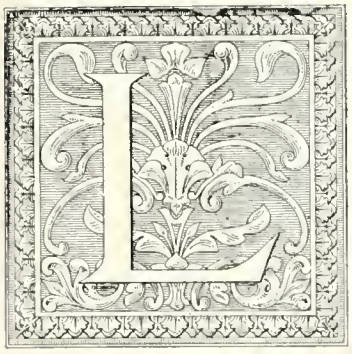
Pierre Villate jouissait d'un grand crédit auprès de ses contemporains. Originaire de Dau-de-l'Arche, au diocèse de Limoges, il était déjà fixé à Avignon en 1452. C'est là aussi qu'il dut mourir après le 13 mai 1497. Durant ce long espace de temps, il eut le loisir d'exécuter un grand nombre d'œuvres ; les clients ne lui manquaient pas et ils étaient de premier ordre. Parmi eux, il faut citer : Jean de Mareuil, évêque d'Uzès et abbé de Saint-Gilles ; Jean Casalet, abbé de Sénanque ; le chapitre de Saint-Pierre d'Avignon ; les Célestins de la même ville ; les Prêcheurs de Marseille ; Pierre Cadard, seigneur du Thor ; Jacques Forbin, armateur de Marseille ; Thomas de Faret ; Jean Zampini, riche banquier italien, établi à Avignon. Aussi bien, dans mes recherches chez les notaires avignonnais, n'ai-je pas trouvé moins de onze prix faits de tableaux et des indications très précises sur trois autres commandes qui lui furent faites. En outre, le Dr Barthélemy signale deux œuvres exécutées à Marseille par ce peintre, entre 1468 et 1471 ; un de ses fils, déjà en âge de l'aider dans ses travaux, l'avait accompagné à Marseille en 1468. Son absence d'Avignon, à cette époque, dura environ cinq ans ; ou, pour parler plus exactement, je n'ai trouvé sur lui aucun renseignement pendant cinq ans. En 1476, il y a une nouvelle éclipse de dix ans ; en 1486, une livraison de retable au prieur de Bagnières en Languedoc, après laquelle silence complet au point de vue artistique. Il est fort probable que Villate fit alors de longues absences d'Avignon et qu'il alla travailler dans d'autres villes ; un jour, peut-être, quand les archives notariales seront dépouillées, retrouvera-t-on sa trace et pourra-t-on compléter sa biographie. La date de sa mort est incertaine ; Il vivait encore le 13 mai 1497, car il a donné alors une quittance de paiement du travail entrepris par un de ses fils ; il était mort le 15 janvier 1505, puisqu'il est constaté que sa femme, nommée Jacqueline, était veuve. Il laissait deux fils, Laurent et François, peintres comme lui, qui n'héritèrent pas, semble-t-il, du talent de leur père, et certainement ne jouirent pas auprès de leurs contemporains de la même réputation que lui.

ABBÉ H. REQUIN

(A suivre.)



LA LOI DE LA TAPISSERIE



Lorsqu'en 1736 le peintre Oudry, chargé déjà depuis trois ans de surveiller les tapisseries exécutées d'après ses tableaux, fut nommé surinspecteur de la manufacture des Gobelins, il manifesta tout d'abord dans l'exercice de sa fonction un certain respect pour les anciennes méthodes de fabrication; puis, insensiblement entraîné vers des idées nouvelles, il mit une singulière ardeur à faire triompher ses velléités de réformation. Jusqu'alors les tapissiers, s'inspirant des traditions qu'ils se transmettaient depuis le moyen âge, n'avaient jamais cessé d'appliquer à la confection des ouvrages textiles des principes dont l'un des plus essentiels consistait à transposer les tons et les valeurs des modèles peints, afin de les approprier aux exigences du travail de laine.

C'est que la laine, matière chaude en elle-même, reste sans vibration

à la surface. Elle dévore la lumière, la boit toute, et les rayons qu'elle résorbe intérieurement la laissent extérieurement inerte, terne et triste. Or, pour assurer à la tapisserie la richesse d'aspect, seule compatible avec son caractère de produit de grand luxe, il faut obliger la laine dont elle est tissue à vibrer sous la lumière et, pour y parvenir, on doit restreindre, presque supprimer les plans trop tranquilles, les surfaces trop unies qui manqueraient de rayonnement : on doit multiplier les accents, accrocher des éclats qui feront un effet de brillants en manière de joaillerie. Et, comme la profusion de ces éclats, comme l'excès des détails qui luttent entre eux pourraient fatiguer l'œil, on répand sur ce jeu de facettes un artifice d'éclairage qui l'enveloppe d'harmonie. Cet artifice d'éclairage, c'est la lumière de tapisserie.

Tandis que, dans l'exécution d'un tableau, souvent même d'une peinture décorative, le modelé de chaque objet comporte, si nous le réduisons à sa plus simple expression, trois tons colorés, — pour un rouge, par exemple, le rouge clair, le rouge local ou rouge intermédiaire et le rouge foncé, — la règle du tapissier remplace le rouge clair par un ton de soleil jaune brillant, blanc chaud ou blanc rabattu, ce qui lui laisse la ressource d'employer le rouge clair de la peinture comme demi-ton et le rouge intermédiaire comme ton foncé de la tapisserie : si bien que, pour celle-ci, la gamme du coloris chante d'un ton plus haut que celui de la peinture : elle part du soleil, pour ne pas descendre plus bas que la localité même de la couleur. Quant au ton foncé de la peinture, il ne s'étale plus sur les plans d'ombre, qu'il assombrirait de toute la tristesse laineuse, il se réfugie en rehauts d'ombres-portées et détermine le relief.

Et cette façon de comprendre la lumière textile en coup de soleil décoratif, ce puissant artifice qui donne la richesse et répand l'harmonie, les plus anciens tapissiers en ont pressenti toute la vertu. Dès les temps premiers de la fabrication, ils l'ont mise en pratique, non pas avec l'absolu de la formule telle que je l'ai dégagée pour la rendre plus sensible, mais avec une évidence d'intention suffisante pour qu'on n'en puisse méconnaître l'application.

Et c'est cette loi de la tapisserie que les ouvriers de la manufacture des Gobelins (on appelait ainsi les artistes tapissiers) défendirent contre Oudry. Oudry prétendait que la tapisserie copiât exactement l'apparence de ses

tableaux, les modelés subtils, les colorations délicates ; il exigeait du fil de laine et de la broche rigide cette finesse savoureuse que le peintre tire

F. Boucher. — Aminte et Sylvie

Effet de peinture.

du jeu mouvant de la brosse dans la souplesse de la pâte ; et, pour qu'ils lui rendissent le fondu de sa peinture, il imposait à ses interprètes une quintessence de nuances, une complexité de tons dégradés qui ne s'accordaient pas avec les ressources de la tapisserie. Non seulement la laine est

sans réaction lumineuse, mais, quoiqu'elle s'imprègne aisément des couleurs, elle ne les retient pas plus que ne la retiennent les matières moins pénétrables, et certaines nuances sont si fragiles qu'elles jouent sous la main du tapissier, qui les voit pour ainsi dire changer à mesure qu'il les utilise. Seuls, les tons francs, ceux surtout qui ne sont pas fatigués par les mélanges de teintures et qui sortent presque purs des bains de cuve, résistent au temps. Tout tapissier soucieux de produire une œuvre d'avenir doit donc proscrire de ses broches les couleurs caressantes avec lesquelles s'obtiennent les modelés rappelant ceux de la peinture. Et cette nécessité de ne pas glisser dans la tendresse des nuances s'accorde avec les conditions de la mise en valeur décorative de la laine ; car, pour se parer d'une richesse solide, la laine exige non seulement une lumière spéciale, un coloris plus haut dans la gamme, mais encore des tonalités de fond qui ne s'évanouissent pas au moindre frôlement du jour.

Ainsi l'éclat, la puissance et la durée de leurs ouvrages de laine, voilà l'idéal dont les anciens tapissiers poursuivaient la réalisation. Ils s'y trouvaient aidés par le maintien de leurs antiques traditions, sous l'empire desquelles ils avaient pu, jusqu'à l'époque de leurs démêlés avec Oudry, rester affranchis de la copie servile des modèles. Ces modèles, que les peintres leur livraient exécutés en parti-pris de peinture, ils les traduisaient librement en parti-pris de tapisserie. En ces temps de pratique rationnelle, le peintre n'émettait pas la ridicule prétention d'être plus tapissier que le tapissier, et celui-ci, conscient de l'importance de son rôle, sûr de l'efficacité de sa règle et de ses moyens, n'avait pas l'ambition d'être plus peintre que le peintre. A chaque application d'art ses procédés et sa loi.

Par bonheur, les traditions de plusieurs siècles ne périssent pas en quelques années, et tous les efforts d'Oudry, l'appui qu'il rencontra près des directeurs de l'Administration royale, n'aboutirent qu'à la demi-victoire de ses innovations. Quoiqu'il se flattât du contraire, la plupart des pièces fabriquées au temps de son inspectorat, même des pièces interprétant ses propres œuvres, témoignent de la persistance des tapissiers dans l'observation des méthodes anciennes. Toutefois l'élan de nouveauté n'en était pas moins donné. Surexcitée par la lutte désormais engagée, l'ambition des peintres ne devait pas s'arrêter à cette première prise d'armes, et la

tapisserie devint pour eux la rivale désignée qu'il fallait asservir. Ils eurent pour auxiliaire le temps, sous la pesée duquel, et par la seule poussée des ans, tout passe et s'oblitère, même les plus vivaces et les plus nécessaires des enseignements. D'oublis en oublis, le souci des traditions s'abolit si complètement qu'une époque vint, ni très proche ni très lointaine, où l'on put entendre le directeur d'un grand service d'art, celui-là même qui, par sa haute fonction, semblait devoir présider à la sauvegarde de ces traditions, s'écrier, en pleine discussion publique et devant une timide intervention théorique : « Je me moque des principes ».

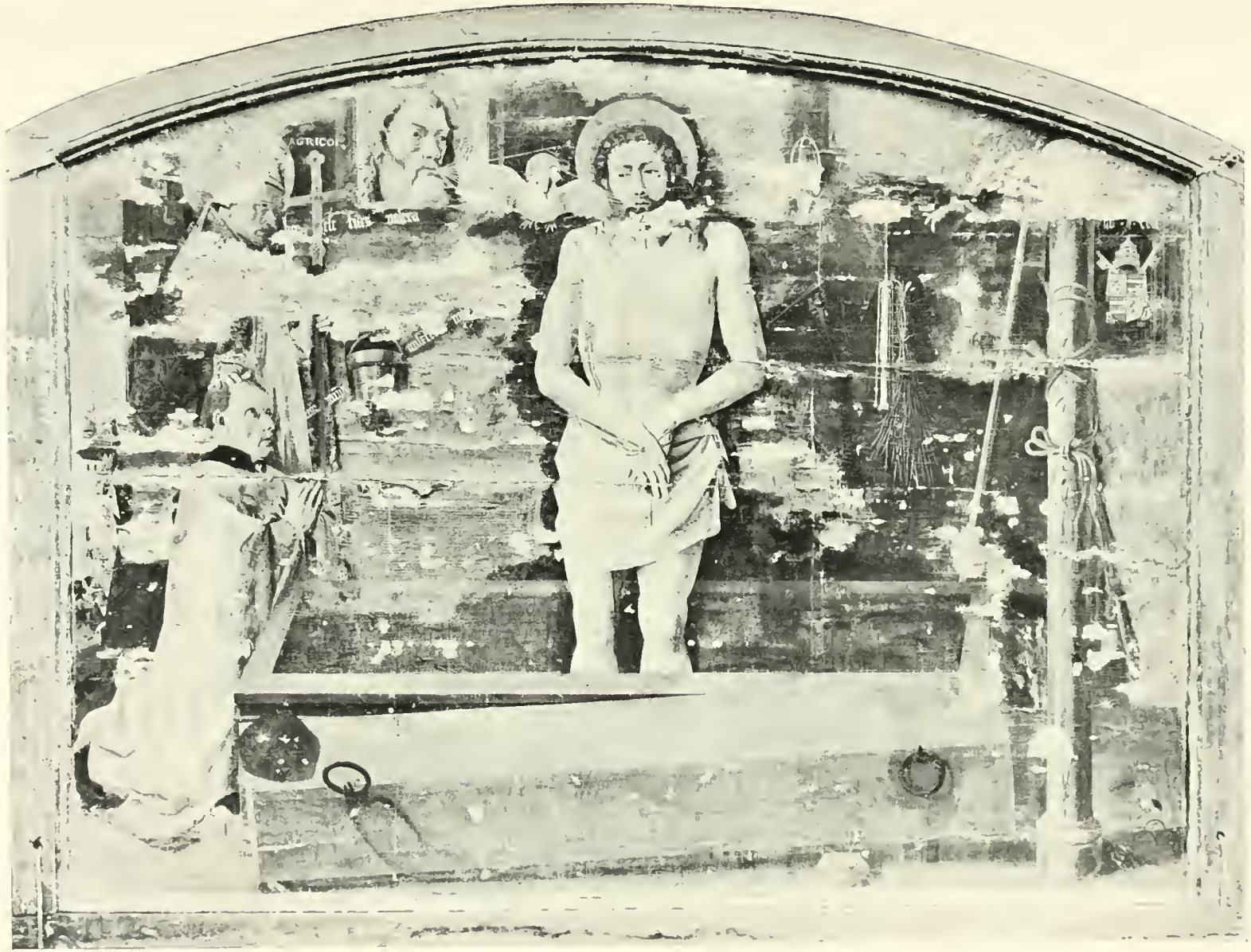
F. Boucher. — Aminte et Sylvie
Effet de tapisserie.

Quoi qu'il en soit, en exigeant de la tapisserie une soumission totale à l'égard de la peinture, en voulant la forcer d'abdiquer, de n'être plus que la servante à gages du fournisseur de modèles, Oudry, tout en n'ayant qu'à moitié réussi, n'en avait pas moins ouvert une ère

d'idées nouvelles qui, par la suite, devinrent funestes à la tapisserie. Les tapissiers s'étaient vengés en clamant très fort que le plus ignorant d'entre eux en savait plus que leur surinspecteur, et quand Oudry mourut, le premier supérieur, qui serait aujourd'hui le directeur de la manufacture, put dire de lui, sous forme d'oraison funèbre, qu'il n'avait rien compris à la tapisserie.

Cette incompréhension ne devait pas rester le privilège d'Oudry : les incertitudes, les tâtonnements, où récemment encore on a vu se débattre les faiseurs de modèles, en témoignent surabondamment. Qu'est-ce que comprennent à la tapisserie, par exemple, les peintres qui la traitent en vitrail, comme si, pour chaque matière d'art, le mode de traitement ne variait pas selon la nature et les besoins de cette matière ? Comprendre la tapisserie (l'intelligence en est si loin de nous qu'on ne saurait trop en renouveler la définition), c'est connaître exactement les principes et les procédés dont la rigoureuse application permettra de faire rendre à l'ouvrage de laine le maximum d'effet décoratif, tout en assurant à cet ouvrage la force de résistance, garantie de sa durée. Or, comment obtenir de la laine, qui s'emboit sous le jour, ce grand effet décoratif, par les moyens usités à l'égard du verre qui s'éclaire des moindres rayons ? Le verre entrant dans la structure du vitrail est un verre de couleur, à teinte plate, tout rouge, tout vert ou tout bleu. L'artiste qui le traite n'a pas à s'occuper d'y faire éclater la lumière, puisqu'en le traversant elle fera corps avec lui, semblera l'habiter. De la lumière, le peintre verrier en a trop, et sa principale obligation est de lui faire obstacle, de l'obstruer dans les parties d'ombre de sa composition, par un travail de modelés en bistre sale qui l'arrêtent et la masquent. Eh bien, appliquez au tissu textile les procédés du peintre verrier, c'est-à-dire la distribution du décor par teintes plates, toutes rouges, toutes vertes ou toutes bleues, alourdies de sombres modelés : loin de s'illuminer, de s'irradier même comme les compartiments translucides du vitrail, suivant l'intensité de l'heure, le décor s'anéantira dans la profondeur morne de la laine : il apparaîtra lourd et plat, sans réveil et sans joie, d'un accablement triste. De telles productions, ainsi conçues et réalisées, ne sauraient jamais être et n'ont jamais été qu'un deuil pour la manufacture.

Ont-ils mieux compris la tapisserie, les peintres qui l'assimilent à la



Résurrection du Christ

(Église de Boulbon, Vaucluse).

L'Histoire du Roi, d'après Le Brun.

Défaite de l'armée espagnole, commandée par le comte de Marsin

Tapisserie composée en sujet de tableau et mise à l'effet de tapisserie

(Collection du Garde-Meuble

faïence? Par sa couverte d'émail qui fait miroir, la faïence reflète la lumière, la reçoit en nappe. Aussi veut-elle pour son décor des plans simples, des teintes fortement nourries qui, sous le miroitement, ne s'évanouissent et ne s'émiettent. J'ai montré que ces plans simples, ces teintes trop unies ne conviennent pas à la tapisserie, qui ne bénéficie ni du jour traversant du vitrail, ni du jour réfléchi de la faïence, et qui doit, par le jeu vibrant de sa décoration, s'éclairer elle-même, porter pour ainsi dire en soi sa lumière. C'est pourquoi, d'ailleurs, elle s'accommode mal d'une grande lumière extérieure, qui lutte avec sa lumière intime et la diffuse. Elle aime les murs discrets qui lui laissent dégager son rayonnement, tandis que, mal à l'aise sur les parois trop ensoleillées, elle semble éblouie.

Mais si déplorable que pussent être, par leur contresens, les essais de tapisserie-vitrail ou de tapisserie-faïence, ils ne furent pas encore le résultat le plus fâcheux que l'abandon des vieux principes textiles amena dans la production de la manufacture. A mesure que, s'autorisant de l'exemple donné par Oudry, les peintres eurent conquis plus d'influence sur les tapissiers, l'esprit du tableau, c'est-à-dire la lumière et le coloris de la peinture, remplaça l'esprit de la tapisserie, pour laquelle ce fut la déchéance, presque la ruine.

Cette déchéance, qui s'annonçait déjà sous Louis XVI, parut définitivement consacrée sous le premier Empire; les portraits de la famille impériale et les suites de l'histoire napoléonienne tissées d'après les tableaux de Gros, David, Regnault, Carle Vernet, Garnier, Guérin, Girodet, Lethière, Mulard et Meynier, ne sont que des toiles de peintres copiées en laine. Les mêmes errements se poursuivent sous la Restauration, qui simplement remplace les portraits impériaux par des portraits royaux et l'abus des scènes militaires par l'abus des scènes religieuses, qui servent de présents distribués à l'occasion des sacres. Dans le même temps, une technique nouvelle se crée pour rendre plus parfaite l'imitation de la peinture, et les règnes de Louis-Philippe et de Napoléon III assurent le triomphe de cette technique, qui plus que jamais réduit à l'aspect de la peinture l'œuvre de tapisserie. Sous Louis-Philippe, chaque pièce tissée reproduit la manière du peintre ayant fourni le modèle, tandis que, sous Napoléon III, le directeur de la manufacture, M. Badin, désireux de faire

la cour au pouvoir, ramène uniformément la fabrication de tableaux textiles au goût douceâtre et fade qu'il sait être le goût de l'impératrice, ce qu'il justifiait d'ailleurs, dans ses moments d'abandon familier, par cet argument péremptoire et sans réplique : « Ça plaît à Eugénie ». Mais, que cela plût aux peintres du régime orléaniste, à Vinchon, Alaux, Mauzaisse, Horace Vernet, ou bien à la souveraine des Tuileries, que ce fût brun-rouge et bleu, gris et rose, veule ou coloré, ce pouvait être du point des Gobelins, ce n'était pas de la tapisserie.

Fragment d'une tapisserie du Premier Empire
La Reddition de Vienne
Composition en sujet de tableau, mise à l'effet de peinture.

S'inspirant des idées d'affranchissement qu'elle apportait avec elle, la troisième République tenta de secouer ce joug qui depuis près de cent ans pesait sur la manufacture. Les chefs du mouvement libérateur répudièrent les sujets plus spécialement dits « sujets de tableaux » ; ils crurent qu'en tissant des modèles conçus non plus en compositions de peintres, mais en compositions de

décorateurs, ils feraient cesser la production de simili-peinture ; mais, en changeant le genre de ses sujets, la manufacture n'avait pas changé ses procédés de fausse fabrication, et son erreur fut de croire que du caractère des sujets dépend, pour l'ouvrage de laine, le fait d'être ou de n'être pas de la tapisserie. Cette erreur fut principalement mise en circulation par un ancien directeur des Gobelins, qui préconisa, comme répondant seules au but de la décoration textile, les scènes d'allégorie, dans lesquelles l'ornement se mêle à la figure en des proportions excluant toute apparence de réalité. Avec ce directeur, bien d'autres esprits se sont trompés et c'est aujourd'hui devenu l'un des sophismes courants de l'art, un de ces axiomes de journalisme à mine captieuse, propres à surprendre la facile crédulité du lecteur, que de déclarer les « sujets de tableaux » incompatibles avec la tapisserie. Ne suffit-il pas de feuilleter le remarquable livre que vient de publier M. Maurice Fenaille[1] et dans lequel sont gravés en cent planches les plus beaux spécimens de l'époque de Louis XIV, pour y rencontrer vingt sujets de *l'Histoire du Roi*, de *l'Histoire de Méléagre*, de celles d'*Alexandre* ou de *Moïse*, qui sont composés en œuvres picturales et qui sont devenus des chefs-d'œuvre textiles par le seul fait qu'adaptés aux conditions techniques de l'art de la laine, ils ont été traités en tapisserie ? La même constatation ne s'applique-t-elle pas à des ouvrages postérieurs, tels que *les Chasses de Louis XV*, l'*Entrée de l'Ambassadeur turc dans le jardin des Tuileries* et, puisqu'on peut s'appuyer sur de tels exemples, n'est-on pas en droit d'affirmer que ce n'est pas le plus ou moins de réalité dans l'arrangement de la scène, que ce n'est pas la composition du sujet en tableau qui distingue le genre pictural du genre textile, mais bien la seule transposition de l'effet-peinture en effet-tapisserie ? L'observation des vieux principes : exaltation de la lumière, rehaut du coloris, vigueur des tonalités, change si complètement l'aspect d'une composition que le thème le plus ordinaire, une marchande de

1. *Etat général des tapisseries de la manufacture des Gobelins, depuis son origine jusqu'à nos jours*, période Louis XIV (1662-1699). Paris, Hachette, 1 vol. in fol., 1903. Ce livre est le premier tome d'une grande œuvre qui, par la certitude et l'abondance des renseignements, par la richesse de la présentation, sera dans le présent et restera dans l'avenir un livre d'or de la tapisserie française. Il est sans conteste le plus beau monument qui pouvait être consacré à la glorification de la manufacture des Gobelins, et sa haute autorité s'impose à tous ceux, amateurs ou savants, qui s'intéressent aux nobles productions de cette manufacture.

légumes par exemple, peut faire un suffisant décor textile, et ce n'est pas un paradoxe d'affirmer qu'il n'est point de sujet antitextile, dès lors que ce sujet se colore et s'éclaire en tapisserie.

Les Chasses de Louis XV, d'après Oudry
Le Limier
Tapisserie composée en sujet de tableau et mise à l'effet de tapisserie
(Collection des Gobelins).

Ce n'est pas à dire que toute œuvre peinte se prête à la transposition. La laine ne chante que lorsqu'on la réveille et ce réveil doit être ménagé, sans crainte d'abuser des brillants rappels, sur la surface totale du tableau que l'on veut rendre textile. L'effacement, les vides, les fonds de mystère

laissent la laine réfractaire et, par exemple, les teintes de rêve aux tendres caresses qui font les délices d'Aman-Jean, les apparitions de carnations blanches, saillant en relief d'un brouillard, telles que les aime Eugène Carrière, perdraient avec elle leur qualité distinctive et tout leur intérêt. Les gris et les bruns, dont la brosse experte de Carrière sait tirer un si savoureux lavis, sont les tons morts du tissu de laine, et fragiles, prompts à se décolorer d'abord, ensuite à s'effriter. A quelque degré de talent qu'il s'élève, accordons même le génie, un artiste ne s'improvise pas peintre des Gobelins, et c'est le mal dont a tant souffert la manufacture, dont elle peut souffrir longtemps encore, cette impropriété technique des peintres qui se sont institués les régents despotiques des tapissiers, sans avoir plus qu'Oudry rien compris à la tapisserie.

En 1891, Puvis de Chavannes fut gratifié d'une commande de deux modèles, qu'il devait emprunter à l'*Histoire de Jeanne d'Arc*. Gustave Larroumet, qui dirigeait alors les Beaux-Arts, venait d'entendre, à la Chambre, un député se plaindre qu'on n'utilisât pas, pour l'exécution des modèles de tapisserie, ceux de nos plus grands peintres apparemment doués pour la décoration textile, entre autres Puvis de Chavannes. Gustave Larroumet crut habile de faire signer par son ministre une commande antidatée, de manière à pouvoir opposer au critique parlementaire une réponse par anticipation. Mais, très intelligent, beaucoup mieux renseigné sur lui-même que le directeur et le député, Puvis de Chavannes, inquiet de l'épreuve dont il soupçonnait tous les risques, s'épargna le remords éventuel d'avoir compromis Jeanne d'Arc dans l'aventure; il n'exécuta pas la commande, qu'il n'avait pourtant pas refusée.

Castagnary, dont le seul tort fut d'avoir accepté, malade, une lourde direction et qui laissa gouverner les Beaux-Arts par ses entours, eut la faiblesse de se laisser persuader que, pour le salut de l'art textile, il devait commander une suite de cinq modèles à Charles Cazin. Cette suite était payée trente mille francs; mais tout ce que put faire Cazin fut de livrer, comme premier des cinq modèles, sa *Judith sortant de Béthulie*, tableau de quintessence, aux subtiles recherches et parfaitement inexécutable. Et par ce mot inexécutable, je n'entends pas que le tapissier fût incapable de traduire la caresse fugace de la peinture (un tapissier moderne parvient à tout traduire); mais la transcription eût été si pauvre d'aspect,

elle aurait à tel point fait ressortir le vide, masqué dans le tableau par le charme d'un effet rare, que le temps et l'argent dépensés pour elle se seraient trouvés comme enfouis dans un néant.

La Marchande de légumes
Tapisserie du XVIIe siècle
(Collection des Gobelins).

Et c'est là vraiment la limite du pouvoir pour le travail de laine, qui peut, à force de soins, de patience et de peines, rendre jusqu'aux effets les plus fondus, les plus fluides de la peinture, mais qui ne saurait en tirer d'autre avantage que la vaine satisfaction d'une difficulté vaincue. Et si le hasard a pu vous conduire dans l'atelier d'un peintre ayant commande de modèles, s'il vous a fait rencontrer un tapissier qui, pour flatter ce peintre peu familier avec la précision textile, lui dit, comme s'il parlait au nom collectif des artistes de la manufacture : « Nous ne craignons pas le flou ; nous rendons tout ce qu'on nous donne à rendre », n'accusez pas ce tapissier de sotte bravade ou de fausse vantardise, puisqu'il peut effectivement tenir ce qu'il promet ; mais pensez en vous-même

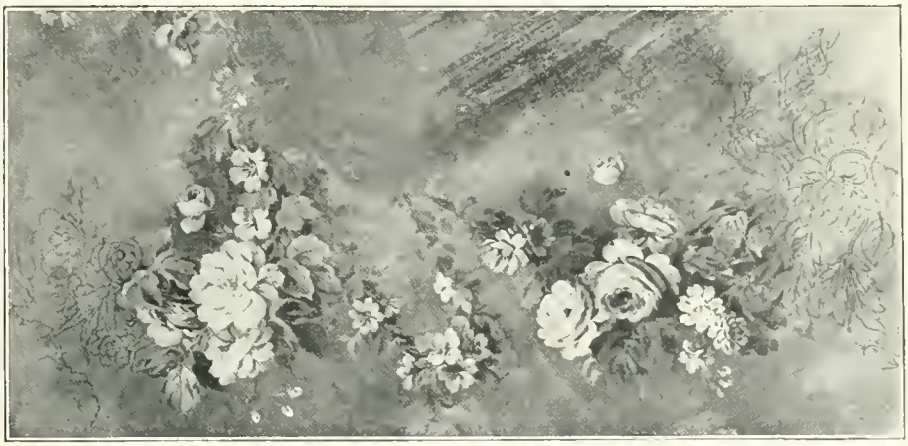
qu'ignorant des vrais principes, il contribue, dans la mesure de l'influence que peut exercer son dire, à la faillite de la tapisserie.

Le flou, c'est dans le présent la morbidesse, la flaccidité de l'œuvre textile; dans l'avenir, l'étiolement, la disparition à brève échéance, et, parmi les règles vitales de l'art de la laine, il en est une qu'il convient d'observer avant toutes autres, parce qu'elle est la condition première, le vrai soutien de la richesse et de l'éclat : je veux parler de la précision du dessin écrit et comme buriné jusque dans les moindres détails. La pureté de la forme, nettement exprimée par la fermeté des contours, limite d'arêtes vives la mollesse de la laine, et sert puissamment à retenir, à fixer en de solides enclaves le jeu du coloris et les accrocs de la lumière. Aussi, dire qu'une composition s'éclaire et se colore en tapisserie, c'est sous-entendre que la vigueur précise du dessin y sert d'assise au rayonnement.

De tous les grands principes textiles, c'est le seul qui ne se soit jamais oblitéré dans l'esprit des tapissiers, car il se lie trop étroitement à l'opération du tissage. Le tapissier tisse par fractions de surfaces minuscules ; il ne peut, sans courir la chance de la conduire à la dérive, engager la broche que dans la cernure d'un décalque parfaitement circonscrit ; puis il commence par relacer un contour, fait un morceau de mise en train et revient sur lui-même, pour retomber vers le centre exactement défini de l'objet à tisser. Si le contour n'est pas très arrêté, si les objets qui voisinent passent les uns dans les autres et si la broche ne peut en isoler un pour l'achever et pour s'en faire un soutien, si les appuis successifs lui manquent, elle se perd dans l'insaisissable. Voilà pourquoi les anciens faiseurs de modèles fournissaient aux tapissiers ces belles pages d'écriture peinte, où, par exemple, chaque motif de verdure, admirablement indiqué par le mouvement varié des contours, s'affirmait en nervures, où les feuillages s'enlevaient feuille à feuille sur le ciel, les herbes brin à brin sur le sol, et, quand le peintre avait assez de génie pour éviter la petitesse à laquelle ne put échapper la décadence, quand il savait imprimer au chaos des détails la grandeur du caractère, alors il aidait véritablement le tapissier de toute la puissance de sa maîtrise. Mais si, faute de cette maîtrise, le multiple détail et le dessin serré, qui sont les conditions mêmes de la vie pour la tapisserie, s'accusent, sur le modèle peint, en maigreur, en sèche-

resse même, la mollesse de la laine, le duvet des effilochures rendront à la composition tissée la douceur, de même que la lumière textile doit lui rendre l'harmonie.

Aussi, le meilleur modèle de tapisserie n'est pas nécessairement celui qui plaît le plus par le charme de sa peinture, mais celui qui, souvent moins séduisant en lui-même, contient cependant le plus d'éléments d'exaltation de la laine par tous les moyens propres à capter et retenir



Fragment d'un modèle peint pour la tapisserie, XVIIIe siècle
A droite et à gauche se voit la préparation des traits
(Collection des Gobelins).

l'éclat. Et, puisque l'un de ces moyens est l'affirmation précise et vigoureuse du détail, pouvait-on véritablement l'attendre d'un Puvis de Chavannes, aux pâles sérénités, d'un Cazin vide et crépusculaire, d'un Carrière fluent et brumeux ? De moindres artistes, et de ceux-là que le sort avait marqués pour être fournisseurs attitrés des Gobelins, Pierre Galland, notamment, directeur des travaux d'art de la manufacture et grand dispensateur de ses productions, ne purent même pas fournir aux tapissiers cette bonne écriture, article initial du manuel de peinture textile. Parmi les ouvrages dont il fut si libéral envers la manufacture, Pierre Galland avait livré certain entourage de fleurs insuffisamment exprimées, et les tapissiers, ne pouvant se retrouver dans leurs traits de

calque, recoururent à lui pour qu'il les tirât de leur désarroi ; ils demandaient des fleurs moins insaisissables : « Vous les ferez mieux que moi », leur répondit Galland.

Était-ce aveu d'impuissance ou de faible vouloir ? Si les peintres ne savent plus écrire, qu'ils le rapprennent ; s'ils le savent, qu'ils s'en donnent la peine. Surtout qu'ils se résignent à n'être plus, comme ils l'étaient autrefois, que les premiers auxiliaires du tapissier, les simples inventeurs du modèle qui, créé par eux avec la lumière et le coloris de la peinture, ne pourra devenir tapisserie que transposé, traduit en coloris, en lumière de tapisserie. A leur tour les tapissiers, — qui pendant si longtemps se sont distraits de leur servage en se réfugiant dans les finesses du tissage, en s'attardant aux amusettes de la broche — à leur tour les tapissiers, reprenant de plus haut leur métier, rechercheront et retrouveront les libres traditions dont ils ont perdu jusqu'au souvenir. Cessant d'être uniquement d'humbles copistes en ouvrages de laine, dénués d'initiative parce qu'ils sont privés de l'autorité des principes, ils redeviendront peut-être, ce qu'étaient leurs antiques devanciers, des recréateurs libres et forts, n'ayant pour maîtresse et pour souveraine que la loi de la tapisserie.

Sans doute ne verrait-on plus alors ce qu'on a vu naguère, des tapissiers tellement peu conscients des plus hautes visions de leur art, qu'ayant à copier une tapisserie, partie d'après une pièce ancienne ensoleillée du coup de lumière textile, partie d'après un modèle également ancien, mais traité suivant la pratique de tous les temps en thème de peinture aux plates colorations, ils suivirent alternativement l'un ou l'autre modèle, sans s'apercevoir du fâcheux désaccord, du manque d'équilibre que la différence de vision imprimait aux diverses parties de leur tissu.

Sans doute aussi ne se renouvellerait plus l'ère de déchéance qu'a marquée le XIXe siècle, si tristement caractérisé par la main-mise du peintre sur le tapissier et si fatal à la fabrication de la tapisserie. Au cours de ce XIXe siècle (par convenance et par justice, je réserve les dernières années pendant lesquelles, sous l'éminente administration du directeur actuel, se sont affirmées des tendances de retour vers les anciens principes), de 1800 à 1890, plus de vingt-cinq millions furent dépensés, tant pour la confection des modèles que pour l'entretien des ateliers (je mets à part les ateliers de la Savonnerie) et, lorsqu'on parcourt la longue liste des pièces tissées

pendant ces quatre-vingt-dix années, on est obligé de constater que les vingt-cinq millions n'ont pu susciter la production d'une seule œuvre vraiment textile, quelle que soit d'ailleurs l'exceptionnelle considération qu'on puisse avoir pour la tenture aujourd'hui disparue, dont les modèles avaient été peints, en partie, par Paul Baudry.

En 1902, une exposition, installée dans les galeries supérieures du Grand Palais des Champs-Élysées, fit sortir du Garde-Meuble les principales richesses textiles de la France. A la suite des salles anciennes, on essaya de grouper en une salle moderne un certain nombre de pièces résumant la production du XIXe siècle. Or, tandis que sur toute l'étendue des salles anciennes, de Henri IV à Louis XV, en passant par Louis XIII et Louis XIV, le long défilé des parois offrait au regard une continuité d'harmonie, une unité de tapisserie, les quarante mètres de murailles couvertes d'ouvrages modernes luttaient de désaccord. Chacune des pièces pendues là s'isolait de sa voisine, comptait à part, soit d'après la mode éphémère qui prédominait à l'époque de sa fabrication, soit d'après la manière du peintre ayant fourni le modèle. L'effet cacophonique était si manifeste qu'il fallut dépendre ces discordants tissus, et je me rappelle les paroles d'Eugène Carrière, qui se trouvait en visite à l'exposition, lors du malencontreux essai. Parlant des peintres auxquels étaient dus les modèles, Carrière ne put s'empêcher de dire : « Ils n'auraient pas fait ceci, s'ils avaient pu voir cela » ; et, se détournant dédaigneusement de la salle moderne, il enveloppait d'un geste large les salles anciennes.

Mais suffit-il qu'on ait vu ces admirables types et prototypes du grand art textile ; ne faut-il pas aussi qu'on les comprenne ?

FERNAND CALMETTES

LA RUE DU CHASSEUR, A ROUEN

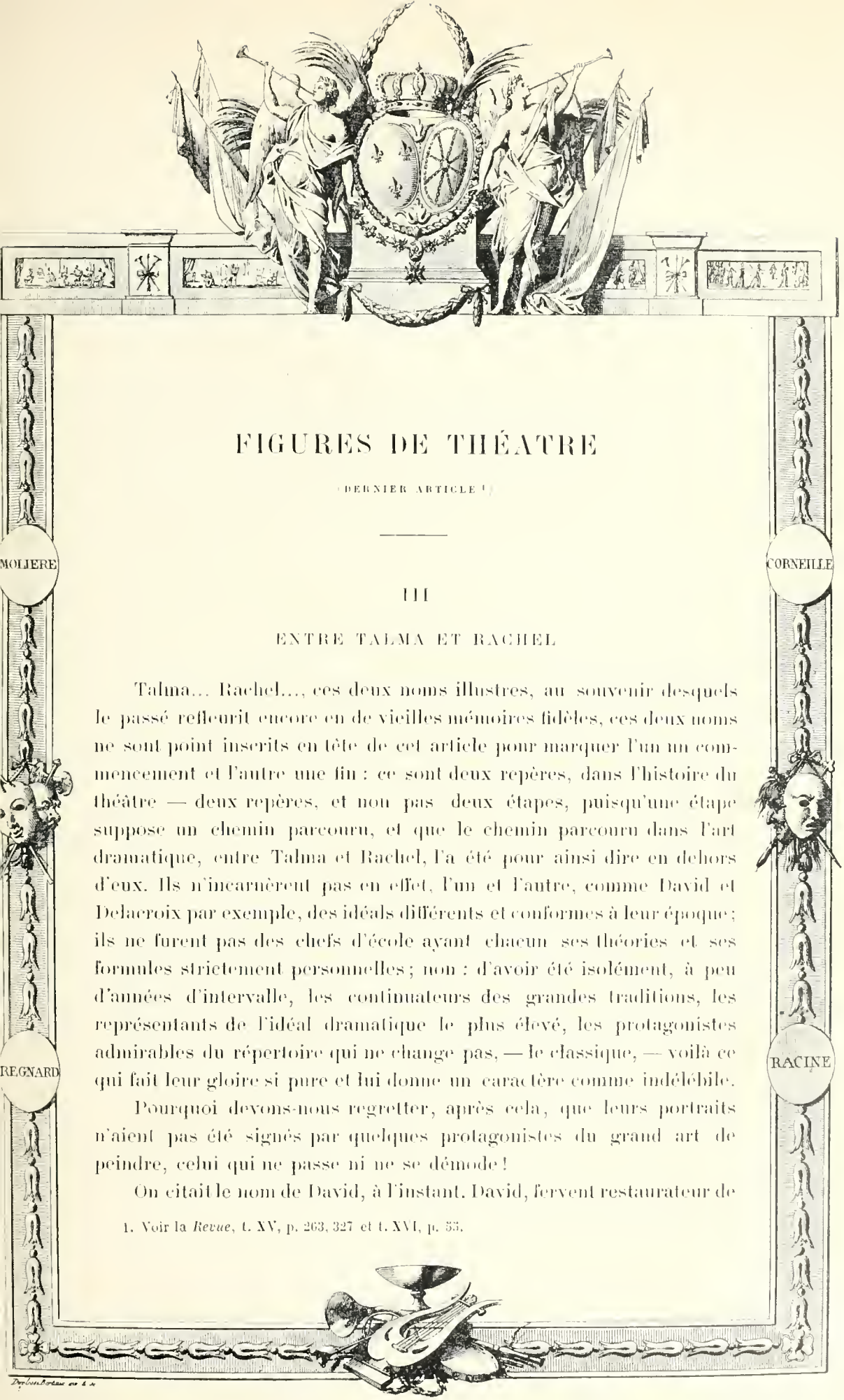
EAU-FORTE ORIGINALE DE M. D. S. MAC LAUGHLAN

C'est la joie du poète, de l'archéologue et du dessinateur, que l'apparition d'une flèche ajourée de cathédrale au bout d'une ruelle noire. A sa vue, chacun d'eux s'arrête, et se livre à ses pensées : le poète rêve ; l'archéologue fouille des yeux et compare ; le dessinateur, en rêvant et en fouillant aussi, tire de sa poche son carnet et note. Il prend au poète un peu de son imprécision ; au savant, il emprunte quelque chose de sa netteté ; il mêle le tout à ce qu'il sait du jeu des lumières et des ombres ; — et voici que s'évoque, poétique à souhait, mais vraie sans conteste, la silhouette du campanile hardi qui monte vers le ciel avec la légèreté d'une fumée d'encens.

M. Mac Laughlan, — un des aquafortistes pour qui M. Henri Beraldi réclamait naguère une place ici, parmi *les Graveurs du xxe siècle*[1], — a toujours montré une prédilection singulière pour les vieilles églises, et, depuis cinq ans qu'il expose aux Salons de la Société nationale, il a souvent témoigné du charme toujours nouveau qui s'empare de lui quand il s'arrête devant Notre-Dame, Saint-Germain-des-Prés, Saint-Gervais, Saint-Sulpice ou Saint-Séverin[2].

Cette fois, le voici à Rouen, et jamais sa pointe n'a été plus légère ni plus alerte, jamais elle n'a traduit avec plus de souplesse la clarté blonde de la flèche, dominant l'ombre épaisse de la rue.

1. Voir la *Revue*, t. XIII, p. 31.
2. Publié dans la *Revue*, ibid.



FIGURES DE THÉATRE

(DERNIER ARTICLE [1])

III

ENTRE TALMA ET RACHEL

Talma... Rachel..., ces deux noms illustres, au souvenir desquels le passé refleurit encore en de vieilles mémoires fidèles, ces deux noms ne sont point inscrits en tête de cet article pour marquer l'un un commencement et l'autre une fin : ce sont deux repères, dans l'histoire du théâtre — deux repères, et non pas deux étapes, puisqu'une étape suppose un chemin parcouru, et que le chemin parcouru dans l'art dramatique, entre Talma et Rachel, l'a été pour ainsi dire en dehors d'eux. Ils n'incarnèrent pas en effet, l'un et l'autre, comme David et Delacroix par exemple, des idéals différents et conformes à leur époque; ils ne furent pas des chefs d'école ayant chacun ses théories et ses formules strictement personnelles; non : d'avoir été isolément, à peu d'années d'intervalle, les continuateurs des grandes traditions, les représentants de l'idéal dramatique le plus élevé, les protagonistes admirables du répertoire qui ne change pas, — le classique, — voilà ce qui fait leur gloire si pure et lui donne un caractère comme indélébile.

Pourquoi devons-nous regretter, après cela, que leurs portraits n'aient pas été signés par quelques protagonistes du grand art de peindre, celui qui ne passe ni ne se démode !

On citait le nom de David, à l'instant. David, fervent restaurateur de

1. Voir la *Revue*, t. XV, p. 263, 327 et t. XVI, p. 55.

l'antique, et fougueux jacobin, que ses tendances d'artiste comme ses idées politiques devaient fatalement rapprocher de Talma, David n'a pas fait le portrait de Talma. Certes, il aurait difficilement consenti à descendre de son piédestal le tragédien dont il aimait les attitudes et les gestes, et à ne voir en lui qu'un aimable citoyen en habit à la française : c'était là l'affaire de Gérard, et non la sienne. Mais quel portrait de théâtre il eût pu nous donner, par contre, le peintre des *Horaces* et du *Brutus*, aux yeux de qui Talma devait apparaître comme la vivante réalisation de ce qu'il s'efforçait alors d'exprimer sur la toile ! Peut-être usa-t-il de cet incomparable modèle de la même façon que Watteau faisait jadis, quand il transposait, en les fondant parmi la figuration de ses fêtes galantes, les impressions crayonnées au retour de la Comédie ; en tout cas, le seul portrait de Talma qu'il nous eût semblé tout naturel d'avoir à signaler n'a pas été peint, et si l'on cherche par quoi le remplacer, on éprouve quelque embarras.

Il n'y a pas moins d'un volume entier consacré au tragédien, dans la collection de portraits du Cabinet des estampes, mais il n'offre guère au curieux qu'un ramassis de lithographies populaires, où défilent quantité de Nérons et de Pyrrhus, de Brutus et de Syllas, aux costumes piteux, aux visages lamentables ou grotesques, si bien qu'on se demande comment de telles estampes ont pu avoir la prétention de représenter, pour les contemporains, celui dont on vantait le masque beau comme un antique, la noblesse des attitudes, l'art et l'aisance du drapé !

Rien ne manque à cette galerie si caractéristique d'un temps, ni l'image à légende pleurarde montrant l'acteur sur son lit de mort, ni la caricature grossière. Bien plus, entre deux toges d'empereurs romains, on s'arrête avec surprise devant la perruque blanche, l'habit à larges boutons, le gilet blanc et la culotte de soie noire d'un vieil homme portant beau, et l'on se souvient de *l'École des vieillards*, une comédie de Casimir Delavigne, dont Talma eut la fantaisie de créer le principal rôle en 1823, — c'est-à-dire après avoir joué la tragédie pendant trente-quatre ans, — et que même, dit-on, il sauva de la chute. Mais Talma riant, est-ce bien Talma tel qu'on se le figure ?

Le portrait de Gérard, de la collection Ch. Prévot, ne nous satisfait que si nous cherchons l'homme. Qui nous dira le tragédien ? Sera-ce David d'Angers ? Non : il a si bien idéalisé *Sylla* que sa statue, aujourd'hui dans le

TALMA

Dessin à la pierre d'Italie, par L. Mérimée

(Comédie-Française).

péristyle de la Comédie-Française, passa dix ans pour un antique, quand, par un concours singulier de circonstances, elle eût été placée, en 1852, dans le petit jardin réservé des Tuileries. Sera-ce Eugène Delacroix ? Non plus : son *Néron*, aussi à la Comédie-Française, que R. Delorme appelle sans façon « cette erreur d'un grand artiste », n'a été commencé qu'en 1853, vingt-sept ans après la mort de l'acteur. Sera-ce Picot, artiste de second ordre, qui l'a peint honorablement, ou Lagrenée fils, aussi médiocre, ou L. Mérimée, le père de l'auteur de *Colomba*, qui l'a dessiné d'après nature, en l'an VIII, avec la conscience du professeur de dessin qu'il était[1] ? Faudra-t-il interroger le *Néron* de Riesener, au musée Carnavalet ; l'étude de Boilly, pour *l'Atelier d'Isabey*, au musée de Lille, ou la terre cuite de J.-B. de Bay, au musée de Nantes ? Un peu tout cela, sans doute, puisque personne n'a pris la place que David aurait dû prendre, et que le grand tragédien, dont on connaît tant de portraits, n'en a pas un qui soit complet et définitif !

Contrairement à ce que nous avons constaté pour Molière, nombre d'artistes de la troupe seront ici plus favorisés que leur chef. Et ceci nous amène à dire un mot de ce qu'on entend par la « troupe de Talma ».

Aux approches de la Révolution, la Comédie-Française s'était scindée en deux camps ; autour de Talma, s'étaient rangés les républicains : Dugazon, Grandmesnil, Naudet, Mme Vestris, Mlle Desgarcins, etc. ; de l'autre côté, se trouvaient les conservateurs : Fleury, Dazincourt, Molé, Des Essarts, Saint-Fal, Saint-Prix, Vanhove, Mlle Contat, Mlle Raucourt, Mlle Joly, Mlle Devienne et Mlle Vanhove (plus tard Mme Talma). Plus nombreux et plus puissants, ceux-ci eurent tout d'abord la partie belle : jaloux des succès de Talma, qui, à peine reçu, venait de créer triomphalement le *Charles IX* de M.-J. Chénier (4 novembre 1789), en outre fort mal disposés — et pour cause — à l'égard de cet auteur, ils purent obtenir l'interdiction de la pièce. Sur ce, polémiques violentes pendant près d'une année, au bout de laquelle un semblant d'accalmie permit à Talma de rentrer au théâtre et de reprendre son rôle (28 septembre 1790).

Pendant ce temps, le duc d'Orléans, à qui appartenait le Palais-Royal, avait chargé l'architecte Louis d'y construire une salle de spectacle,

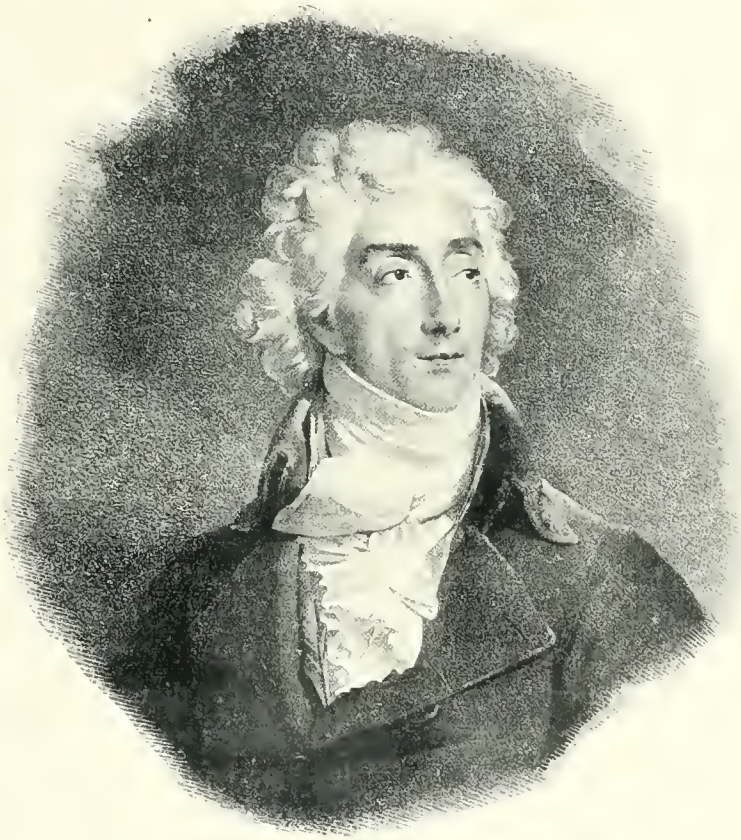
1. Ces trois œuvres sont également conservées au musée de la Comédie-Française. — Pour le *Néron* de Delacroix, voir le *Journal* du peintre, II, pp. 138, 143-144 et le *Catalogue Robaut*, n° 1310.

bientôt louée à Gaillard et Dorfeuille, les anciens directeurs des Variétés Amusantes. Autour de Monvel, de Michot et de Mlle Julie Candeille, qu'ils s'étaient attachés, Gaillard et Dorfeuille conçurent le projet audacieux de former une troupe capable de tenir tête à celle de la Comédie-Française : ils attirèrent donc à eux les artistes de ce théâtre auxquels leurs camarades royalistes rendaient la vie difficile, et, après la clôture de Pâques 1791, ils ouvrirent le Théâtre-Français de la rue Richelieu, ayant parmi leurs interprètes tous les républicains de la Comédie, Talma en tête.

Baptiste cadet, dans Michel des « Etourdis »
Gravure en couleur de Duplessis-Bertaux
(Cabinet des Estampes).

Il n'entre pas dans le cadre de cette étude de retracer par le menu l'histoire de la Comédie-Française et du théâtre de la rue Richelieu (devenu en 1793 le théâtre de la République) pendant la Révolution : les historiens nous ont dit comment les Comédiens-Français eurent le tort de s'illusionner sur la marche des événements et de ne pas tenir compte des sentiments du public ; comment *l'Ami des lois* de Laya (2 janvier 1793) mit le feu aux poudres en attaquant Robespierre et Marat, et comment la *Pamela* de François de Neufchâteau (1er août 1793), précipita l'explosion. Ensuite, c'est la fermeture du théâtre par ordre du Comité de Salut public, l'arrestation de trente acteurs sur trente-trois dont se composait la troupe, leur incarcération à Sainte-Pélagie et aux Madelonnettes, l'héroïque dévouement de Labussière qui les arrache à l'échafaud, la mise en liberté successive d'une quinzaine

d'entre eux pendant les premiers mois de 1794, et l'élargissement des autres après le 9 thermidor ; puis, c'est quatre ans de pérégrinations, de scissions, de rivalités et de faillites — une époque rappelant, mais en pire,



BAPTISTE AINÉ
Lithographie de Grévedon, d'après Isabey
(Comédie-Française).

les années qui suivirent la mort de Molière : de l'ancienne salle de la Comédie-Française, au faubourg Saint-Germain (sur l'emplacement de l'Odéon actuel), devenue le théâtre de la Nation, où l'on s'installe en 1794, une partie de la troupe émigre au théâtre Louvois, sous la direction de Mlle Raucourt (1796-1797), tandis qu'un autre groupe s'en va au théâtre Feydeau, pour revenir à l'Odéon, en 1798. Après l'incendie de cette salle,

en mars 1799, les pérégrinations recommencent ; mais, entre temps, la déconfiture du théâtre de la République a eu lieu : le rapprochement s'en trouve facilité, et, le 30 mai 1799, on affiche *le Cid* et *l'École des maris*, pour la réouverture du Théâtre-Français, rue Richelieu. Cette « jonction » nouvelle, qui peut se comparer sur plus d'un point à celle de 1680, c'était « la troupe de Talma » qu'elle constituait.

A vrai dire, elle ne comptait pas encore tous ses éléments, et Thalie y faisait bien meilleure figure que Melpomène. Sans doute, à côté de la « vieille garde », dont la scène du faubourg Saint-Germain avait vu les débuts — Fleury, Saint-Fal, Saint-Prix, Vanhove, Mlle Contat, Mlle Fleury, Mlle Mézeray, Mlle de La Chassaigne, etc., — étaient venues prendre rang de plus jeunes recrues, la plupart formées en province dans les troupes de la Montansier : les uns, comme Michot, les deux Baptiste et Damas, avaient débuté au théâtre de la République, de 1791 à 1793 ; d'autres, en 1795, au théâtre Feydeau, comme Mlle Mars et Armand. Lafon fut le premier acteur reçu après la « jonction », et, dès lors, la troupe se compléta peu à peu : du côté des comédiennes, on admit successivement Mlle Bourgoin, Mlle Volnais, Mlle Duchesnois, Mlle George, Mlle Leverd, Mlle Dupont, Mme Desmousseaux, Mlle Mante ; parmi les acteurs, il suffira de citer Michelot, Ménard, Firmin, Monrose, puis Menjaud, Périer, et enfin Joanny, le dernier sociétaire reçu du vivant de Talma.

Si maintenant, prenant au hasard un des comédiens du premier tiers du XIXe siècle, on se met en quête des portraits qui restent de lui, il pourra se faire que l'on rencontre une peinture, la plupart du temps assez médiocre, le représentant dans un de ses rôles à succès, mais, dans la majorité des cas, on se trouvera en présence d'un portrait d'homme aux cheveux soigneusement frisés, vêtu d'un habit plus ou moins ouvert sur le gilet, suivant que la mode en aura décidé, et le cou engoncé dans un col-cravate dont la hauteur et les circonvolutions varieront aussi d'année en année. Voyez, entre autres, à la Comédie-Française, le portrait de Fleury par Gérard — le portrait tout intime d'un homme en robe de chambre, assis, jambes croisées, devant sa table de travail —, celui de Baptiste aîné par Drolling, celui d'Armand par Robert Lefebvre, celui de Firmin par Pinchon, celui de Lafon par Bellier, celui de Michot par un peintre de l'école de David : tous sont dans la même note « bourgeoise ». Voyez surtout les

Mlle Mars, dans Betty de « La Jeunesse d'Henri V »
Dessin anonyme au crayon
(Cabinet des Estampes).

lithographies du temps : elles ont remplacé, bien mal, les estampes si joliment gravées à la fin du siècle précédent, et comme la facilité du procédé tente les plus maladroits, il n'est aucune célébrité dont on ne se pique de populariser les portraits, sans d'ailleurs se soucier beaucoup de la ressemblance. Toutefois, de véritables artistes se font bientôt une spécialité de la pierre lithographique, et ceux-là, quand ils ont à portraicturer un comédien, comment le voient-ils ? Exceptionnellement en comédien, et le plus souvent en costume de ville : Baptiste aîné sera bien lithographié par Grévedon d'après Boilly, dans l'amiral de *Pinto*, mais le même artiste reproduira un dessin d'Isabey, daté de 1808 et conservé à la Comédie-Française, que nous donnons ici comme un des modèles du genre ; voicy Fleury vieux, avec un visage rond, encadré de cheveux et de favoris blancs, comme celui d'un Béranger bourru ; voici Firmin, et son élégance compassée de jeune premier de l'ancienne école ; Armand, un autre jeune premier, moins fin, mais plus chaud et plus vif ; et Lafon, et Michelot, et Damas. Les jeunes ont l'air de dandys fringants ; les vieux, de diplomates à la bonhomie astucieuse : aucun ne laisse deviner l'acteur. Et ceci signifie que le portrait de théâtre — pour les hommes tout au moins — est en baisse au début du XIXe siècle : on s'est aperçu tout d'un coup, semble-t-il, que, pendant une bonne partie de la journée, les comédiens sont des hommes comme les autres et l'on met une insistance particulière à les montrer, pour ainsi dire, « au naturel ».

Les exceptions sont rares, surtout en ce qui concerne les œuvres peintes. En général, on abandonne aux méchants dessinateurs le soin de représenter les acteurs dans leurs rôles, et le plaisir est vif de rencontrer parfois, au milieu de ces pitoyables documents, une silhouette signée d'un des derniers artistes de la petite estampe, qui va se relier insensiblement à la caricature de demain. Avec une gouache de Carmontelle (Dasnières, dans *les Sourds ou l'Auberge pleine*) et une petite gravure de Duplessis-Bertaux (Michel, dans *les Étourdis*), l'inénarrable niais que fut Baptiste cadet se révèle mieux à nous que son frère sanglé dans son habit et guindé dans sa cravate « écrouellique », comme on disait élégamment. Après tout, cette façon de voir n'a rien qui soit particulier à un temps : entre le *Coquelin cadet* en Thomas Diafoirus, par Muenier, et le *Coquelin aîné* dans son intérieur, par Friant, les historiens du théâtre n'hésiteront pas, dans

l'avenir, et ce n'est pas sur la qualité de la peinture qu'ils s'appuieront pour justifier leurs préférences !

Toutefois, il y aurait imprudence à généraliser outre mesure, en appliquant aux comédiennes ce qu'on vient de dire des comédiens : certes, elles n'ont pas échappé aux peintres à la mode, et le pouvaient-elles, ces reines de la mode ? Parmi les belles dames que J.-B. Isabey se plaît à faire sourire au milieu d'un nuage d'écharpes blanches, Mlle Leverd, la grande coquette, ne tient-elle pas joliment sa place ? Et n'attendait-on pas de Gérard, peintre de la cour, qu'il fît le portrait de Mlle George, au temps où le visage de la « favorite » ressemblait encore à un beau camée ? celui de Mlle Mars, l'exquise Célimène, qui, comme Mlle Molière, cette autre Célimène exquise, possédait au suprême degré l'art de s'habiller et dirigeait la mode ? celui, enfin, de Mlle Duchesnois, la Dumesnil du XIXe siècle, dont les traits plus qu'ingrats devaient donner si beau jeu aux caricaturistes ?

Mlle Duchesnois, dans « Alzire »
Gravure en couleur d'après Chaumont.

Mais, reines de la mode, elles étaient aussi reines du théâtre, et les artistes ne l'ont pas oublié. La plus favorisée en la circonstance a été sans contredit Mlle Mars, une vraie « beauté de théâtre », dont le teint un peu brouillé, le nez un peu fort, la tête un peu grande, la taille un peu courte, les yeux admirables et les dents ravissantes, s'accommodaient si bien de l'optique de la scène que l'ingénue de 1795 resta jusqu'en 1841 le modèle de la jeunesse au théâtre. Aussi, que de peintures, de dessins et de sculptures nous ont transmis ses traits ! Peintures de Gérard et d'Horace Vernet (collections Latour-Dumoulin et Delaroche-Vernet) ; dessins de Girodet

Comédie-Française), de Godefroy (Carnavalet), de Lecomte et de Boilly; miniature de Jacques à la Comédie-Française; bustes de David d'Angers et de Dantan aîné; statue de J.-G. Thomas (Comédie-Française); et la liste est incomplète! J'oublie les gravures: entre autres, celle de Lignon d'après Gérard, superbe, et celle, très rare, d'un anonyme, qui seule nous a conservé le souvenir d'une Elmire assez imprévue; j'oublie aussi les inévitables et innombrables lithographies, parmi lesquelles on peut retenir, pour leur originalité, celle qui sert de frontispice aux *Habitants de Paris* et qui montre l'actrice dans le cadre d'une mansarde enguirlandée de feuillage, comme pour illustrer *la Lisette* de Béranger; et cette autre tirée du *Journal des femmes*, un de ces périodiques illustrés, moitié journaux de modes et moitié collections de portraits, qui eurent tant de vogue aux environs de 1830.

Laquelle n'a pas eu sa page et sa notice dans une de ces *Galeries théâtrales* qui se publièrent alors chez Bance, chez Blaisot ou chez Marchant? On y voit Mlle Bourgoin, « spirituelle maîtresse des têtes couronnées », qui avait autrefois posé devant Sicardi, comme ses camarades Mlle Devienne et Mlle Leverd; plus loin, Mlle Lange, célèbre par ses démêlés avec Girodet, lors du Salon de l'an VIII, où le peintre, pour se venger de s'être vu refuser par la comédienne un portrait qu'elle ne trouvait pas ressemblant, se donnait le malin plaisir de la faire reconnaître au public sous les traits de *Danaé recevant la pluie d'or*; Mlle Mézeray, qui remplaça Mlle Lange, quand celle-ci renonça au théâtre après Thermidor; Mlle George, qui, formée par Mlle Raucourt, ne se contenta pas d'imiter le jeu, mais aussi les fugues de sa devancière, et promena sur tous les théâtres de la France et de l'étranger son embonpoint considérable et son talent sur le déclin; Mlle Thénard, dont le musée Carnavalet possède une statuette attribuée à Houdon; Mlle Duchesnois enfin, qu'une gravure en couleur représente, dans *Mzire*, vêtue d'un si étrange costume!

Ces estampes, il faut le reconnaître, ne sont pas toujours aussi fantaisistes: quand Achille Devéria publie sa série des *Costumes historiques de la ville et du théâtre*, il ne dessine pas seulement des costumes, mais aussi des portraits, comme il avait fait précédemment, dans *le Goût nouveau*, où Laure Devéria, Annette Boulanger, Mme Ménessier-Nodier, etc., lui servirent de modèles. En 1831, il donne *les Actrices des principaux*

théâtres de Paris, une suite charmante, où la Comédie-Française compte quatre de ses sociétaires les plus aimées : Mlle Mars, la « petite doyenne » d'alors, Mlle Dupont qui avait débuté en 1810, Mlle Paradol qui appartenait au théâtre depuis 1819, et Mlle Despréaux, reçue en 1826. Mais, avec ces quatre ravissantes grisettes, comme nous voici, encore une fois, loin des portraits de théâtre, et comment ne pas sourire quand, après avoir vu Mlle Paradol si pimpante, on lit dans le livret du Salon de 1822 la mention de son portrait... en Sémiramis !

La Comédie-Française possède aujourd'hui cette peinture de Ronillard qui n'est pas un chef-d'œuvre : elle garde aussi une autre Mlle Paradol en Idamé, dont l'auteur est inconnu, et une autre encore, en costume de ville, par Eugène Devéria ; elle a reçu bien d'autres portraits, dont aucun n'est, à proprement parler, une pièce capitale, mais qui tous ont leur intérêt quand on les rapproche des dessins, des miniatures, des lithographies et des caricatures de la même époque : c'est Mlle Lange en Ariane, par Colson (1797) ; Mlle Leverd, dans *les Trois Sultanes*, par Mlle Romany (1808) ; Mlle Bourgoin, par la même (1834), et par Mlle Gérard ; Mlle Mézeray, par J. Ansiaux (1810) ; Mme Thénard, dans Hermione, par Mlle Romany ; Mlle Mante, par un inconnu ; Mme Allan-Despréaux, par Demange, etc. Des crayons de Lacauchie au Cabinet des estampes (Mme Desmousseaux, Mlle Mante, etc.), de Boilly et de Bouchardy à la Comédie-Française (Mlle Dupont, Mlle Volnais, etc.), des miniatures à la Comédie-Française, au musée Carnavalet et dans les collections particulières (Mlle Leverd, Mlle Mante, Mlle Dupont, Rose Dupuis, etc.), serviront à compléter l'iconographie de ces comédiennes. On n'aura bien souvent que l'embarras du choix, car, encore un fois, il n'y a rien en tout cela qui s'impose assez pour pouvoir être tiré de pair, et il en est de cette galerie de portraits comme de la troupe qu'ils nous rappellent : l'ensemble est homogène, mais sans « vedettes » dont les noms fassent date.

Après 1830, les peintres et les sculpteurs délaissent la Comédie pour l'Opéra et le Théâtre italien : ce ne sont alors que portraits de Nourrit, de Lablache, de Tamburini, de la Malibran, de la Sontag, de Mmes Damoreau-Cinti, Pasta, Grisi, Taglioni. Et que peut opposer le Théâtre-Français à toutes ces étoiles ? Mlle Bourgoin s'est retirée en 1829, Mlle Leverd en 1831, Mlle Duchesnois en 1833 ; depuis longtemps, Mlle George est descendue au boulevard ; Talma est mort en 1826 ; les deux Baptiste, Armand, Lafon,

Michelot ont disparu ; seule Mlle Mars garde son rang, en compagnie de Firmin, sans que les nouveaux venus puissent rien leur enlever de la faveur dont ils jouissent tous deux, depuis plus de trente ans, auprès du public. « Le soir où se leva le rideau pour la première représentation de *Louise de Lignerolles*, écrit Ernest Legouvé, nos deux amoureux, Mlle Mars et Firmin, avaient à eux deux, cent vingt-cinq ans : eh bien ! je n'ai jamais eu d'interprètes aussi jeunes, si jeunesse veut dire feu, passion et conviction[1] ».

Or, la première de *Louise de Lignerolles* eut lieu le 6 juin 1838.

Six jours après, débutait sans éclat, dans Camille, une jeune fille de dix-sept ans, petite, chétive, assez laide, que Jules Janin déclarait, quelques mois plus tard, « la plus étonnante petite fille que la génération présente ait vu monter sur un théâtre » : c'était Rachel.

Comment, si frêle, elle soutint pendant vingt ans la vieille tragédie ressuscitée par elle, comme Antigone soutenait le vieil Œdipe aveugle, comment « elle parcourut à grands pas la tragédie de Corneille », comment elle s'inspira des larmes de Racine et prêta au drame de Voltaire « cette animation passionnée si admirablement indiquée par Voltaire », comment, en un mot, elle pénétra toute seule et sans guide, par la toute puissance de son génie, les redoutables secrets de la tragédie classique, d'autres l'ont dit qui la connurent et qui l'aimèrent. Par eux, nous avons appris aussi que Rachel était de celles que la scène transfigure et embellit : « d'abord pâle, mourante, affaissée sur elle-même, assez mal faite, figure triviale, les bras pendants, le corps plié en deux, jeunesse sans fraîcheur et sans vigueur ; mais tout d'un coup, quand le dieu arrive, soudain toute cette nature anéantie se relève et s'anime, le feu monte de l'âme au regard, le cœur bat violemment dans cette poitrine dilatée ; le souffle en sort puissant, irrésistible..., toute cette personne s'embellit outre mesure. Et alors, regardez-la, est-elle assez belle ? Quelles poses ! Quelle taille ! Quels bras ! On la prendrait pour une de ces statues antiques sans nom d'auteur, à demi ébauchées, mais si belles que nul ne serait assez hardi pour vouloir donner un coup de ciseau de plus à ce marbre informe... »

Après cela, quel peintre souhaiterons-nous donc à cette sublime figure ? Pour Talma, nous regrettions David ; n'est-ce pas Ingres ou Dela-

1. Legouvé exagère : Mlle Mars était née le 9 février 1779 et Firmin le 6 avril 1784, ce qui leur faisait, au 6 juin 1838, un total déjà respectable de près de cent quatorze ans.

croix que nous voudrions pour Rachel ? Mais Ingres ne peignit pas les comédiennes, et quant à Delacroix, s'il s'est bien inspiré de Rachel dans sa *Sibylle au rameau d'or* et l'Hérodiade de la *Mort de saint Jean-Baptiste*, il n'a jamais donné un vrai portrait de celle qu'il admirait tant.

Restent donc, à la Comédie-Française, les toiles d'Édouard Dubufe et de J.-L. Gérôme, estimables portraits d'actrice, mais loin, très loin des portraits écrits, et la peinture de C.-L. Muller, une intéressante figure de femme, qui rappelle beaucoup plus exactement la Rachel entrevue *at home*, certain soir de punch impromptu et de lecture de *Phèdre* improvisée, dont Alfred de Musset a fait un si pittoresque tableau de genre. Restent aussi le buste, trop froid, de Dantan aîné, et la statue de Francisque Duret, où *Phèdre* s'est substituée à Rachel comme *Sylla* à Talma, dans l'œuvre voisine de David d'Angers. Restent encore des estampes en quantité, parmi lesquelles une Roxane d'Achille Devéria, rappelant le seul échec éprouvé par la tragédienne dans tout le cours de sa carrière : un échec d'un soir, il est vrai, dont elle prit le surlendemain une splendide revanche.

A. Lacauchie. — Mme Desmousseaux
Dessin au crayon
(Cabinet des Estampes).

Ah ! cette reprise de *Bajazet*, par quelles transes elle fit passer Vedel, et quels souvenirs elle lui avait laissés ! Dans une décoration de sérail,

Mlle Paradol
Lithographie originale d'Achille Devéria

exécutée sur des dessins nouveaux de Cicéri, la pièce avait été donnée le 23 novembre 1838 : tous les acteurs avaient reçu des costumes neufs, et Rachel, en particulier, « un magnifique habit de sultane, composé de toutes étoffes turques », que le pauvre directeur avait eu beaucoup de peine à

trouver et dont il lui fit présent au nom de la Comédie. La première fut un désastre; la seconde, en dépit de la prévention du public et des objurgations de la critique, un triomphe éclatant et complet, pour Roxane d'abord, pour Vedel le directeur tenace, pour Samson le professeur avisé, et, par reflet, pour les partenaires de l'étoile, Joanny, Maillart, Fonta et Mlle Rabut.

Par reflet!... Certes, ils sont bien oubliés, aujourd'hui, ces artistes dont un du moins, Joanny, fut un acteur de grand mérite et le dernier représentant de la tragédie classique. Pour les autres, comme pour David, Victor, Bouchet, Guiaud, Mirecour, Duparai, Guyon, Leroux, il faut avoir recours aux biographies, si l'on désire accrocher une bribe de souvenir à leur nom qui ne dit déjà plus rien; quant à leur iconographie, elle est de petit intérêt et les lithographies de pacotille en forment toujours le principal appoint. Pour les femmes, nous ne sommes pas mieux renseignés : Mlle Anaïs est la seule qui ait son portrait authentique[1] à la Comédie-Française, où l'on ne trouve ni Mme Tousez, ni

Rachel dans Roxane de «Bajazet»
Lithographie originale d'Achille Devéria.

1. Ce portrait est l'œuvre d'Henry Scheffer. Un autre portrait présumé de Mlle Anaïs, par un inconnu, a passé à la vente La Berandière en 1885. — La Comédie-Française possède aussi un portrait présumé de Mlle Brocard, dont on ignore l'auteur.

Mme Devin, ni la sœur de Rachel, Rébecca Félix; et là encore, il faut s'en rapporter aux estampes.

C'est à peine si les artistes plus célèbres, dont la disparition n'est pas si lointaine qu'on ne garde encore le vivant souvenir de leurs traits et de leur jeu, — les Ligier, les Dailly, les Samson, les Beauvallet, les Provost, les Geffroy, les Régnier, — ont pu échapper aux fâcheux peintres et aux médiocres sculpteurs. En 1840, Geffroy, le peintre-comédien, groupera sur une toile synthétique la troupe de Victor Hugo, de Scribe, de Musset et d'Émile Augier, autour de Mlle Mars et de Firmin, qui vivent, sans se survivre, au milieu d'un monde renouvelé. Vingt-quatre ans plus tard, Geffroy recommencera l'expérience : les jeunes premiers du tableau précédent sont maintenant devenus doyens; d'aucuns même ont déjà disparu; ceux qui restent trônent au milieu d'une cour de nouveaux venus, où l'on voit Augustine et Madeleine Brohan, Bressant, Delaunay, Got, et... M. Coquelin aîné, débutant tout frais émoulu, élu sociétaire à point nommé pour figurer en ce « tableau » historique, — M. Coquelin aîné dont le nom nous avertit d'arrêter ici cette étude, si nous ne voulons nous laisser entraîner à parler des comédiens d'hier et d'aujourd'hui.

Désormais, le portrait de théâtre, longtemps délaissé par les bons peintres, va rentrer en grâce et reprendre sa place d'autrefois, à côté du portrait tout court : ébauchoirs et pinceaux s'y complairont de nouveau, et, à chaque Salon nouveau, le musée idéal de la Comédie-Française s'accroîtra d'une œuvre nouvelle, petite ou grande. D'autre part, la caricature se multipliera, s'affinera, s'aiguisera, prendra une portée et un intérêt de premier ordre; et, pour s'éloigner bientôt des statuettes-charges de Dantan et des grosses fantaisies d'André Gill, elle ne perdra rien de sa mordante ironie, au contraire. Enfin, dernière contribution au portrait de théâtre : les successeurs de Nadar se feront les très humbles serviteurs des comédiens et des comédiennes, en vertu d'un commun besoin de réclame qui les incitera à travailler en collaboration; et ce ne sera plus, comme par le passé, dans le passage saillant de son meilleur rôle que se fera représenter l'acteur, mais à tous les actes, voire dans toutes les scènes, de tous ses rôles...

ÉMILE DACIER

L'EXPOSITION D'ART ANCIEN A SIENNE

Les primitifs flamands en 1902, les primitifs français cette année même, ont eu leur fête. Comme Bruges, comme Paris, Sienne a voulu célébrer par une exposition l'œuvre de ses vieux maîtres du XIIe au XVIe siècle.

Mais, tandis qu'on a dû s'efforcer ailleurs de distinguer les diverses écoles et d'en établir les limites, il n'y a pas place ici pour des discussions de cette sorte : aucun art n'est plus original et plus un dans son sentiment que l'art de Sienne. Cette exposition ne peut prétendre à nous rien révéler d'essentiel, mais seulement à étendre et à préciser la connaissance de l'école siennoise, que les monuments et les églises de Sienne nous donnent déjà si complètement.

La ville même a gardé, enclose en ses ruelles étroites, son âme d'autrefois. Taine a nommé Sienne « un Pompéi médiéval ». Rien n'est moins juste. Pompéi est un document, Sienne est une chose vivante : dans son culte de la beauté, dans le souvenir de ses gloires passées, elle trouve sa raison de vivre.

Le souvenir des temps héroïques, où seule des rivales de Florence, elle luttait jalousement pour son indépendance, flotte encore autour des murs de ses palais et de ses églises. La haute tour du Palais public, dresse encore sa sveltesse au-dessus de la Piazza del Campo, dont le déclin naturel et les constructions égales font un des plus beaux lieux du monde.

Les travaux de ses peintres, de ses sculpteurs et de ses architectes sont encore là où ils les ont faits. Sienne nous montre encore les œuvres qui sont à l'origine de son art, et nous pouvons, avant d'entrer à l'exposition, aller apprendre devant la cathédrale, devant la chaire fameuse de Nicolà Pisano, et devant le grand tableau d'autel de Duccio de Buoninsegna, comment s'est formée l'école siennoise.

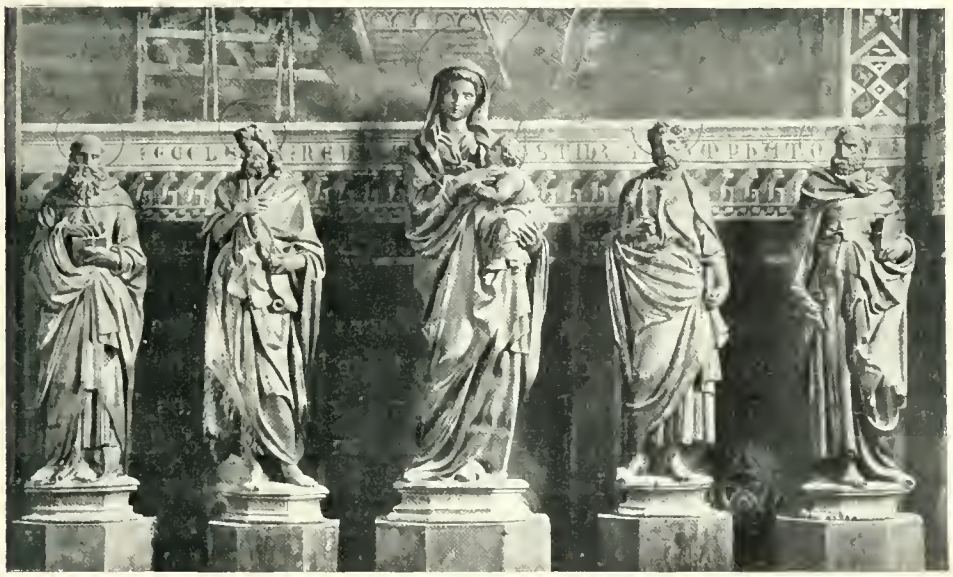
La cathédrale, commencée dans les premières années du XIIIe siècle, était achevée, sauf la façade, en 1267 : premier et magnifique exemple de ce gothique italien, aussi clair et serein que le gothique du nord est sombre et douloureux. C'est là que les architectes de Sienne ont trouvé le style de tous leurs édifices, — et jusqu'au cœur même de la Renaissance, Sienne resta gothique.

La chaire de la cathédrale, dont Pisano reçut la commande en 1265, et qui fut terminée trois ans plus tard, donna à la sculpture une orientation et une vie nouvelles. Il est vrai que l'originalité des sculpteurs qui se formèrent à son école ne se dégagea pas tout de suite, et qu'il faut attendre Jacopo della Quercia pour trouver un artiste vraiment personnel, capable d'imprimer sa marque à l'art de son temps. Mais c'est bien de la chaire de Pisano que tout est sorti.

Quant à la peinture, c'est vraiment dans l'œuvre de Duccio de Buoninsegna qu'elle a trouvé sa voie. Et lorsque, le 9 juin 1311, au son joyeux des cloches, escortée des chefs de la république et du peuple portant des cierges et chantant des cantiques, la grande *ancona*, représentant sur une face la Vierge entourée de saints, et sur l'autre la Passion du Christ en trente-quatre tableaux, fut transportée au Dôme pour y être mise en place d'honneur sous la coupole, c'était vraiment une beauté nouvelle dont les Siennois célébraient la naissance. La peinture était sortie de la roideur byzantine ; un souffle de grâce et d'élégance avait rendu la vie aux visages, assoupli les membres, allégé les draperies. L'œuvre de Duccio resplendit déjà de cette « beauté joyeuse » qui faisait dire à un ancien historien de

l'art : « Lieta scuola fra lieto popolo è la Senese ». C'est une joyeuse école chez un peuple joyeux que la Siennoise.

De ce jour, dans toute l'école, aussi bien dans les œuvres des sculpteurs que dans celles des peintres, on retrouve ce caractère. Chacun y ajoute l'originalité de son tempérament propre, Simone, son harmonie et sa douceur ; les Lorenzetti, leur verve narrative ; Taddeo et Domenico di Bartolo,



JACOPO DELLA QUERCIA. — LA VIERGE ET QUATRE SAINTS
Statues en bois doré (église San Martino, Sienne).

leur observation si neuve du réel ; della Quercia, son ampleur et sa force ; et tous ces charmants artistes du quattrocento, Francesco di Giorgio, Neroccio, Sano di Pietro, leur sentiment élégant et tendre de la beauté, jusqu'au moment où, après le glorieux éclat du Sodoma, ce Siennois d'adoption, l'art disparaît dans l'imitation des écoles voisines.

Cette histoire, nous allons la retrouver en raccourci à l'exposition : c'est au Palais public, dans les vastes salles où les fresques illustres de Simone di Martino, de Lorenzetti, de Taddeo di Bartolo, du Sodoma, leur font une atmosphère de gloire et de beauté, qu'on a rassemblé les peintures, les sculptures et les objets d'art empruntés aux collections privées et aux

églises de la région. Sans rien demander à l'Académie des Beaux-Arts, on a pu réunir un ensemble magnifique.

L'exposition nous réserve une première joie. Sur la grande terrasse, d'où, à travers les arcades, on voit la riante campagne du Chianti, avec ses jardins, ses villas et ses vignobles, on a reconstruit la *Fonte Gaia*. Depuis longtemps, l'œuvre que Jacopo della Quercia y avait commencée en 1409 n'est plus sur la Piazza del Campo. C'est dans la copie moderne de Sarrocchi que les eaux répètent devant le Palais public leur éternelle chanson. Les fragments des sculptures de della Quercia, conservés au musée de l'œuvre de la cathédrale, ont été recueillis, rassemblés; et, bien que les figures aient souffert de cruelles mutilations et que certaines parties manquent tout à fait, l'œuvre reconstituée a retrouvé son éloquence et révèle à chacun le sentiment d'harmonieuse beauté qui la domine et la règle.

Les morceaux épars qu'on allait examiner dans les salles sombres et froides de l'œuvre du Dôme avaient perdu toute lumière et toute âme ; les petits fragments surtout que l'œil ne pouvait replacer dans l'ensemble, restaient dans cette mort, où il n'y a plus aucun souvenir de beauté ni de vie. Ils revivent aujourd'hui qu'ils ont repris leur place. Les dégâts s'oublient, que le temps a fait subir à la fontaine illustre, et le regret s'atténue de voir sur la place une froide copie, en sentant, sur le belvédère de la Balia, au grand soleil, devant la grâce élégante du paysage, l'âme joyeuse de della Quercia animer à nouveau son œuvre.

Il apparaît ici ce qu'il est, un des artistes les plus originaux du XVe siècle, un sculpteur de génie. Sans maître et sans élèves directs, il se dresse comme une figure à part. Gothique encore par le style de sa décoration, par l'allure de ses figures, par les plis délicats de ses étoffes, il fait par la grandeur de ses conceptions, la puissance de sa main, la simple et magnifique ampleur de son modelé, songer à Michel-Ange. Les corps semblent animés d'une vie surhumaine, et plus encore que les visages sont expressifs du sentiment.

Dans une salle voisine, une collection de quarante statues de bois peint et doré affirment l'originalité de la sculpture siennoise. Neuf d'entre elles sont, selon toute vraisemblance, de della Quercia. Si l'on songe à l'extrême

rareté de cette sorte d'ouvrages (on n'en connaît que trois ou quatre dans les musées d'Europe), on comprendra tout le prix d'un tel ensemble, et que la grandeur du maître se révèle à l'exposition avec une force plus impérieuse et plus convaincante que partout ailleurs. La Vierge et les quatre saints, provenant de S. Martino, sont incomparables pour la gravité, l'énergie du caractère et le mouvement.

NEROCCIO. — LA MADELEINE
Statue en bois (église San Spirito, Sienne).

Deux salles encore renferment des moulages des autres œuvres de della Quercia ; c'est une réunion intéressante et instructive, mais elle ajoute peu de chose à la connaissance de l'artiste, qui se révèle entièrement dans l'heureuse reconstruction de la *Fonte Gaia*, et dans les précieuses statues de bois.

D'autres sculptures remarquables ont été tirées de collections et d'églises où elles restaient à peu près inconnues. La collection Palmieri Nuti a envoyé un buste de femme, désigné comme représentant sainte Catherine. C'est pour cette raison, sans doute, qu'on l'a admis ici — pouvait-on refuser l'entrée à la plus siennoise des saintes? —, car l'œuvre est florentine. On l'attribue à Mino da Fiesole ; à raison sans doute. Elle a toute la délicatesse de sa meilleure manière, et de nombreux points de ressemblance avec la célèbre madone du Bargello. Ce sont les

mêmes longs yeux à demi ouverts, la même lèvre inférieure qui avance un peu avec une expression de dédain ou d'amertume, les mêmes plis du voile et des étoffes, et surtout ce même air de douceur un peu douloureuse, cette tendre sentimentalité qui est le charme et la faiblesse de Mino.

Mino da Fiesole(?). — Sainte Catherine
Buste en marbre (collection de M. A. Palmieri Nuti, Sienne).

Ici pourtant, cette grâce que Vasari lui reproche d'avoir imitée trop fidèlement de Desiderio da Settignano, au lieu de tirer de la nature tous ses enseignements, se tempère et se fortifie de l'étude du vrai.

Faut-il ajouter que très probablement ce n'est pas l'image de sainte Catherine ? Ce n'est pas même l'expression mystique de foi ardente, d'amour et de charité qu'on lui suppose. Qu'importe ? L'œuvre est exquise, cela suffit.

Pour bien connaître l'art charmant des sculpteurs qui, suivant l'enseignement de della Quercia, et surtout suivant la douceur naturelle de leur cœur, ont peuplé Sienne de leurs élégantes figures, l'exposition n'est pas nécessaire. Peut-on mieux faire que d'aller admirer à San Giovanni, l'ordonnance des bas-reliefs de Turini ; au Dôme et à la loggia dei Nobili, les bénitiers et les statues de Federighi ; au maître-autel de la cathédrale, le naturalisme si fin de Vecchietta et la sensibilité rêveuse des anges de Francesco di Giorgio ; à Fontegiusta, l'autel de Marrina ; et, au palais du Magnifique, les beaux porte-étendards de Cozzarelli ?

Duccio di Buoninsegna. — La Vierge entourée de saints
(Musée de l'Œuvre de la Cathédrale, à Sienne).

Pourtant, au milieu des statues exposées ici, il en est une qu'on retrouve avec une tendre complaisance, c'est une Madeleine en bois de Neroccio. Abîmée par le temps et les hommes, elle exprime encore, avec l'accent désespéré d'une douleur que rien n'apaise, sa piété passionnée. Ses mains, qui se tendaient comme pour offrir son cœur, sont brisées et ne donnent plus rien; mais, dans le geste douloureux de ses bras mutilés, la sainte exprime encore — avec quelle émotion ! — le dévouement de son âme amoureuse. Toute l'intimité de sentiment de l'élève du Federighi vit dans cette œuvre.

Mais c'est surtout dans la peinture, que l'exposition nous montre la richesse de l'école siennoise. Nous pouvons suivre toute son histoire, depuis les premières et maladroites manifestations de l'art de peindre, jusqu'au Sodoma et aux peintres de la décadence, en passant par Duccio et la riche floraison des artistes du trecento et du quattrocento.

De nombreux tableaux byzantins font voir l'état de la peinture avant Duccio, dont la grande *ancona*, nous l'avons dit, renouvela l'art à Sienne. Et Duccio lui-même est dignement représenté par la *Madone* de l'église S. Michele, à Grevole. Le sens profond de la nature, qui a fait de lui l'admirable peintre des scènes de la vie de Jésus, lui a inspiré un motif naïf et plein de grâce. L'enfant tient de la main droite le voile de la Vierge, comme pour jouer. Une affection maternelle lie l'enfant à la Madone : dans le regard de la mère, dans le sourire de l'enfant s'affirme tout un art nouveau. Sans doute, on pourrait reprocher au *bambino* sa grande taille, à la Vierge la coupe de ses yeux, sa main trop longue aux doigts trop effilés, mais on ne peut méconnaître l'expression de beauté un peu soucieuse et triste de ce visage maternel, tristesse douce et charmante, qui se répand comme le parfum des fleurs mourantes. Ce petit tableau est tout un poème d'amour et de dévouement.

Ce sont surtout leurs admirables fresques, ornement des murs du palais communal : *la Vierge entourée de saints* et *les Conséquences du Bon et du Mauvais Gouvernement*, qui apportent à l'exposition la présence de Simone di Martino et d'Ambrogio Lorenzetti. Quelles figures d'Anges ajouteraient à la vision du paradis que nous propose l'ami de Pétrarque ? Quelles scènes nous diraient mieux que cette allégorie du Bon Gouvernement la grandeur et la poésie de Lorenzetti ? Voyez cette figure de *la Paix*, si

noblement drapée, à demi étendue, la tête soutenue par son bras replié. Ne nous livre-t-elle pas l'âme même de la Renaissance qui s'éveille ? On dit que, pour la peindre, l'artiste s'est souvenu d'une statue d'Aphrodite qu'on avait découverte à Sienne et qui portait gravé sur sa base le nom de Lysippe. On le croit volontiers. Parmi les graves et hiératiques figures qui l'entourent, la Paix est comme une apparition soudaine de la beauté antique, annonciatrice des temps nouveaux.

Parmi les peintres postérieurs, un de ceux qui sont représentés par les tableaux les plus nombreux est Sano di Pietro, « l'Angelico de Sienne ». *La Circoncision*, de la cathédrale de Massa Maritima, est un intéressant spécimen de la candeur de ses compositions. La Vierge tenant entre ses bras l'Enfant était le motif qu'il préférait : il l'a peint presque toujours avec une piété simple qui nous touche. Mais, dans les compositions plus complexes, les problèmes d'arrangement et d'ordonnance le troublaient étrangement. Pour représenter la Circoncision, il a imaginé un temple encombré d'une forêt de colonnes, entre lesquelles les figures demeurent isolées, sans mouvement, sans expression et sans vie. La symétrie de l'ordonnance, le soin pieux avec lequel sont peints la riche décoration de l'autel, du pavé, des colonnes et des étoffes, l'éclat du coloris, ne suffisent pas à masquer la monotonie des types et la maladresse du groupement.

Il est clair que Sano di Pietro a trop peint ; la quantité de ses ouvrages nuit à leur qualité. Souvent il recopiait des compositions qui lui avaient déjà servi, et la reproduction hâtive semble la caricature de l'œuvre première. C'est ainsi que nous voyons ici une salle de ses peintures, presque toutes inconnues, mais qui véritablement ajoutent peu à sa gloire.

Au contraire, Sassetta n'est représenté que par deux panneaux, mais ils sont remarquables. L'un est une *Madone*, qui provient de la cathédrale de Grosseto ; l'autre, une *Adoration des Mages*, qui appartient au comte Fabio Chigi Saracini, de Sienne.

Le dessin de la *Madone* est encore incertain et faible, mais un beau coloris profond lui donne un air de fête. Et qui songerait à critiquer devant un si délicat poème de tendresse ?

L'Adoration des Mages représente parfaitement les qualités originales de Sassetta, son exquis sentiment, son harmonieuse couleur. Avec quel naïf amour du vrai il a mêlé à sa composition ces deux chiens, dont

l'un se repose et l'autre ronge un os, ces enfants qui portent les armes des rois, et qui donnent au tableau un air si touchant et si familier de joie et de simplicité ! Ce panneau a, de plus, l'intérêt de reproduire avec exactitude

A. Lorenzetti. — La Paix
Fragment de l'allégorie du Bon Gouvernement (Palais public de Sienne).

les costumes du temps : les somptueuses robes enluminées d'or y prennent la vertu d'évocation des belles choses qui sont mortes.

C'est aussi pour ses costumes que nous intéresse le petit tableau de la collection Palmieri Nuti, qui représente une *Scène de la vie de la Reine de Saba*. Il est vrai que l'auteur inconnu de la peinture n'est pas bien habile. Ses chevaux sont d'un dessin qui fait sourire, et l'effort qu'il fait pour

donner du mouvement à ses personnages les rend quelque peu ridicules. Mais les costumes sont fidèles, les détails plaisants, et le paysage qui est au fond de la scène est des plus curieux. Le panneau date de la première moitié du xve siècle. Cette représentation très réelle du paysage est, bien que maladroite, d'une grande valeur à cette date.

A Francesco di Giorgio est attribuée une *Vierge avec l'Enfant*, appartenant à la confrérie de la Santissima. Elle a du charme et n'est pas sans rapports avec d'autres œuvres du peintre, mais est-il possible de reconnaître la main de cet impeccable dessinateur dans le visage de la Vierge où l'œil gauche est si fâcheusement placé ? Le manque d'harmonie dans la couleur, dans la répartition des lumières et des ombres, achève de rendre invraisemblable l'attribution à un artiste aussi parfait que Francesco di Giorgio.

Neri di Bicci figure au contraire avec une œuvre des plus caractéristiques : *la Vierge avec l'Enfant et deux Anges*, du municipe de Sinalunga. Aucune recherche de luxe ni de beauté ne vient troubler la scène. Un sentiment d'amour profond émane de l'humble groupe. On croit entendre la douce prière monter des lèvres de la Vierge et de celles des anges, en un accord harmonieux. Une couleur brillante et gaie illumine le tableau d'un éclat de soleil. Les roses de la prairie, les robes de la Vierge et des anges sont détaillées avec amour. Et dans les belles mains unies pour la prière semble se concentrer la dévotion et l'exquise tendresse de cet admirable *tondo*.

On ne peut tout citer. Disons seulement que Mme Barni de Sarteano a envoyé une *Madone entourée de saints*, œuvre de Neroccio, ou du moins d'un de ses élèves, et que toute une série de tableaux du Sodoma, de Beccafumi, de Pacchiarotto, donne une brillante idée des maîtres de la dernière époque de l'école siennoise, celle qui précéda la décadence.

Dans la salle de la Paix et dans la chapelle de Taddeo di Bartolo sont exposées les œuvres d'orfèvrerie qui nous montrent un des aspects les plus intéressants et les plus mal connus de l'art de Sienne. Voici le reliquaire de San Galgano, provenant de l'église de Santuccio, en forme de mitre octogone ; voici le reliquaire d'Ugolino di Vieri, et celui de Goro di Neroccio ; voici toute une collection magnifique de croix

et de calices de toutes les époques, complément nécessaire à l'exposition des peintures et des sculptures.

A côté, les porcelaines, les faïences, les étoffes brodées, nous font admirer encore la variété et la richesse d'imagination des artisans de

SASSETTA. — L'ADORATION DES MAGES
(Collection du comte Fabio Chigi Saracini, Sienne).

Sienne. Deux *paliotti* surtout sont remarquables : l'un du XVe siècle, avec un dessin simple et décoratif en deux couleurs, appartient à la Contrada dell' Onda; l'autre, du XVIe siècle, qui offre un motif de grâce exquise, plus digne d'une peinture que d'une broderie, appartient à la paroisse de San Cusone, près de San Gimignano.

Les moindres objets du culte ou de la vie familière révèlent le même sens de la beauté. Et partout resplendit, du sourire indéfinissable des Vierges aux inventions délicates des orfèvreries ou des broderies, l'idéa-

lisme de l'école siennoise. La fête des yeux est en même temps une fête d'émotion et de sentiment.

Nous avons voulu seulement signaler ici quelques ouvrages remarquables de l'exposition. Il ne pouvait être question de tracer à leur propos, même rapidement, une histoire de l'art siennois. Au trecento et au quattrocento, les artistes ont travaillé surtout pour les églises et pour les monuments publics. C'est là que sont leurs œuvres capitales. C'est là qu'il faut se reporter pour les connaître complètement. Pourtant l'occasion est rare — et on devrait la saisir, — de trouver rapprochées, dans une atmosphère toute pénétrée des gloires anciennes, tant de choses mal connues, fruits charmants d'un art mal connu lui-même. Par une injustice singulière, alors que l'art de Florence ou de Venise sont étudiés jusqu'en leurs moindres représentants, l'art de Sienne, qui a brillé pourtant d'un si vif éclat, l'est imparfaitement : il attend encore une histoire complète et pénétrante. Espérons que cette exposition fera naître cette œuvre nécessaire.

C'en serait le meilleur résultat et le plus digne.

ART. JAHN RUSCONI

NERI DI BICCI. — LA VIERGE ET L'ENFANT
(Municipe de Spoaluuga).

CORRESPONDANCE DE LONDRES

LA MORT DE G. F. WATTS

Londres, 7 juillet 1904.

Le peuple anglais vient de porter son suprême hommage à l'un des plus grands artistes qui aient honoré son école. Une affluence d'admirateurs, d'amis, d'artistes, les représentants des pouvoirs publics, des arts, des sciences et des lettres, se pressaient jeudi dernier, à Londres, dans la cathédrale de Saint-Paul, au service solennel célébré en l'honneur de George Frederick Watts, dont les restes incinérés étaient inhumés le jour même dans sa propriété affectionnée de Limmerslease, près de Guilford, dans le Surrey.

Ce deuil, qui frappe l'école anglaise dans la personne de son glorieux doyen, est un deuil national. Watts, en effet, est une des figures qui ont le plus noblement représenté les qualités morales supérieures de cette grande race d'esprits pratiques, où se rencontrent, à l'occasion et comme par contraste, les plus purs idéalistes, les intelligences les plus généreusement désintéressées. Sa vie et son œuvre furent étroitement confondues et furent aussi belles l'une que l'autre. Bien que mêlé, dès sa jeunesse, aux milieux les plus aristocratiques, avec lesquels il avait été mis en relations surtout par son ami lord Holland, milieux qu'il fréquenta sans affectation d'ailleurs et sans recherche, il dédaigna les honneurs et refusa le titre de baronnet. Large d'esprit, bienveillant à tous, enthousiaste et ardent pour tout ce qui était grand et beau, il laisse parmi ses confrères le souvenir d'une carrière remplie par une œuvre d'une tenue exceptionnelle, et d'une longue vie où les bonnes actions ne se comptent pas. Comme artiste, il n'avait aucune coquetterie d'exécutant ou de virtuose ; il était parvenu à peu près au même état d'esprit que Tolstoï comme littérateur. Il considéra de bonne heure son œuvre peinte moins par sa valeur exclusivement pittoresque que par sa signification morale. C'était pour lui la manifestation extérieure de son idéal moral, et, quels que fussent les dons précieux dont il fût doué, une sorte d'instrument de propagande, le moyen de traduire par l'éloquence spontanée de l'image, l'énergie de la composition et la puissance communicative des accords, une pensée intérieure qui évoquât dans la pensée des autres hommes de fortes émotions, de nobles sentiments, d'austères et graves réflexions. Il n'est pas jusqu'à ses portraits auxquels il n'attribuât — je le tiens de lui-même — une certaine vertu moralisatrice. Ce sont peut-être ces portraits qui contribuèrent le plus à asseoir sa réputation. Ils ont une singulière intensité de vie et de vie intérieure. Comme notre David d'Angers, il s'était

d'ailleurs adressé principalement à de hautes et intéressantes personnalités. Ce n'est pourtant point, dans son œuvre, la part qu'il préférait. « Les portraits, disait-il, c'est ce que tout le monde peut faire. » Et il tenait à ses tableaux en raison de leur signification. C'est ce qui l'avait décidé à garder ses principales compositions pour les offrir à l'État. Longtemps avant qu'il fussent réunis dans une grande salle de la Tate Gallery, on a pu les admirer dans sa maison de Little Holland House, où il les avait disposés en musée, qu'on pouvait venir visiter le dimanche. Il en faisait quelquefois les honneurs à ses visiteurs de marque. Ceux qui l'ont connu n'oublieront pas cette physionomie si hautement sympathique de prophète ou d'apôtre, son visage émacié, aux traits fermes et décidés, et en même temps, d'une extrême finesse aristocratique. Ses cheveux blancs étaient coiffés d'une petite calotte rouge de cardinal, et sa barbe en pointe s'effilait sur une cravate rouge. Il rappelait assez la figure du Titien, un Titien d'aspect un peu britannique. Les lecteurs de la *Revue* peuvent se rappeler la belle eau-forte [1], que nous avons publiée, d'Alphonse Legros, qui s'honore d'avoir été son obligé et d'être resté son ami. Watts avait, d'ailleurs, une prédilection marquée pour Titien. La dernière fois que je le vis, à Londres, accompagné par le peintre Val Prinsep, son voisin et son ami de vieille date, il terminait ce groupe de la *Physical Energy*, qui décore aujourd'hui la cour de la Royal Academy. Nous entrâmes dans son atelier de peinture, et, comme je lui demandais ce qu'il faisait pour le moment, il me montra une toile en me disant : « Du bleu, toujours du bleu, comme Titien ». De fait, il avait toujours été de préférence vers les maîtres italiens du XVIe siècle, vers ces maîtres puissants, fougueux, éloquents et spontanés, comme Michel-Ange, Tintoret ou Titien, et cela à l'encontre de ses camarades qui allaient fonder le groupe des Frères préraphaélites, en imitant les naïves préciosités des primitifs. Aussi, bien qu'en relation et en sympathie intimes avec ce groupe, n'en fit-il aucunement partie. Il fit d'ailleurs toujours bande à part, sans prétention, mais par indépendance foncière de nature.

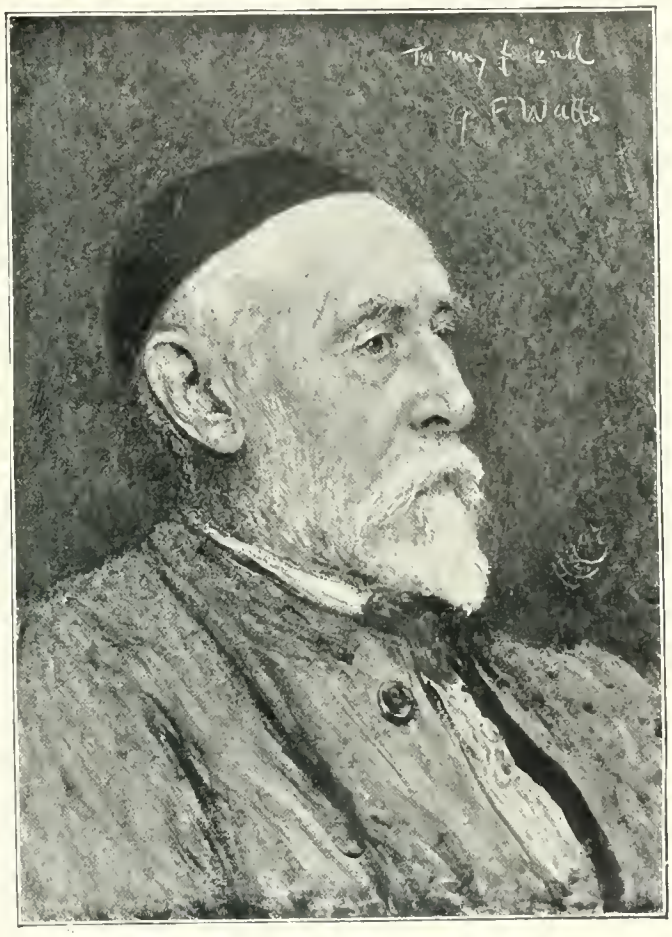
Sa vie a été racontée, et ses œuvres étudiées ici-même avec compétence par un des plus distingués critiques de son pays, M. M. H. Spielmann [2]. Nous n'avons donc pas à y revenir. Nous rappellerons seulement qu'il est né à Londres en 1820 et qu'il exposa pour la première fois à l'Academy en 1837. Mais ses premiers succès se placent en 1843, avec son carton de *Caractacus porté en triomphe dans les rues de Rome*, qui obtint un des trois grands prix de trois cent vingt livres, et surtout en 1847, où il obtint le prix à ce concours de Westminster Hall, qui est devenu une des dates les plus mémorables dans l'histoire de l'art anglais contemporain. C'était un *Echo* et un *Alfred incitant les Saxons à prévenir le débarquement des Danois*, qui obtinrent l'un des trois premiers prix de cinq cents livres. Cette dernière peinture fut achetée et placée dans une des salles de commissions du Palais du Parlement, où elle figure encore. Watts exécuta aussi une fresque dans la salle des Poètes du même palais. Il paraît s'être fort intéressé à la fresque dans sa jeunesse, ce qui n'a rien de surprenant, étant donnés les maîtres qu'il admirait. Il en prit le goût à Florence, dans

1. V. la *Revue*, tome VII, p. 349.

2. V. la *Revue*, tome IV, pp. 21 et 121 : deux articles accompagnés d'une eau-forte, d'une héliogravure, de deux lithographies et de nombreuses reproductions dans le texte.

un voyage où il avait accompagné lord Holland, voyage au cours duquel il exécuta même une fresque dans la villa où mourut Lorenzo de Médicis, au bas de Fiesole. Cette fresque représentait la mort de Lorenzo ; les essais de fresque qu'il tenta avant de commencer son travail furent achetés par le musée de South Kensington.

A côté de la grande salle qui contient ses chefs-d'œuvre connus de *l'Amour et la Vie*, dont une répétition appartient, on le sait, grâce à la touchante générosité du maître, au musée du Luxembourg, de *l'Amour triomphant*, de *l'Amour et la Mort*, de la *Cour de la Mort*, de *la Mort couronnant l'Innocence*, car la Mort occupe une place importante dans ses compositions ; de *Sic transit*, du *Messager*, de *la Création de la femme* et de *la Tentation d'Ève*, de *l'Espérance*, etc., la Tate Gallery a exposé depuis peu deux importants ouvrages de ses premières années. L'un est une vaste toile d'environ sept mètres de large, dont le sujet est : *A Story from Boccaccio*. Elle daterait de 1849. C'est une composition assez bien agencée dans les parties, bien qu'elle soit un peu rompue vers le centre par une ou deux figures assez brutalement exécutées ; mais il y a des morceaux, notamment dans le groupe, à gauche, de personnages épouvantés, qui se sauvent ou se retournent sous un bouquet de grands arbres, où se montrent de réelles qualités de pathétique et une chaleur de coloration par laquelle se manifeste déjà vivement le culte de l'artiste, jeune alors, pour Titien. L'autre toile, à laquelle Watts, dans une lettre adressée à Mrs. Seymour qui l'avait acquise, assigne également la date de 1849, semble



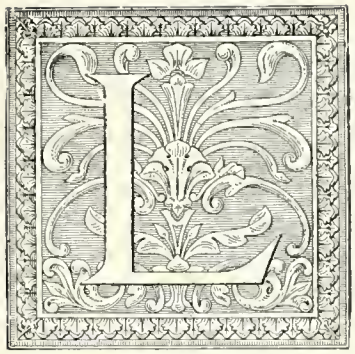
HERKOMER. — PORTRAIT DE WATTS
(Aquarelle).

pourtant bien postérieure, et l'on se demande, tant la différence est grande entre les deux, si le maître n'a point fait erreur et n'a point voulu dire 1859. Il y est déjà en plein dans sa voie philosophique, comme l'indique le sujet : *Life, illusions !* (*La Vie... illusions*) et en plein dans la possession de ses harmonies chaudes, noyées, musicales et personnelles.

De toutes ses compositions, celle pour laquelle il gardait une tendresse particulière est *l'Amour et la Vie*. C'est justement la peinture qu'il offrit à la France, et il fut heureux que le choix se portât sur elle. On ne saurait oublier la délicatesse extrême qu'il mit à ce don. C'était d'abord une commande. Il l'accepta comme telle, avec reconnaissance. Mais une fois l'œuvre terminée, et il y mit tous ses soins, au point que des trois répliques de ce sujet — il en est une troisième à Chicago, — c'est celle du Luxembourg qui est de beaucoup la meilleure, il refusa d'en recevoir le prix, considérant, écrivait-il, « que la distinction qui lui était conférée en le représentant dans le musée public d'une si grande nation est un honneur trop grand pour être diminué *by any association with money* ».

LEONCE BÉNÉDITE

LES FRÈRES LE NAIN[1]



Le mystère attire les poètes. Aussi bien notre regretté confrère Antony Valabrègue, infidèle parfois à ses rimes parisiennes ou silvestres pour quelque pénétrante et minutieuse étude de critique d'art, s'était-il laissé tenter par les difficultés du problème, en s'attaquant à des peintres demeurés, pour la critique moderne, « des artistes mystérieux »... M. Victor Champier n'en doute point, dans sa préface qui rend justice à l'historien d'*Abraham Bosse* et de *Claude Gillot* : quand la mort le frappait en pleine force d'âme, il y a quatre ans, il laissait inédit, mais achevé, ce nouvel ouvrage non moins lumineux sur *les Frères Le Nain*.

Car ils étaient trois frères, Antoine, Louis et Mathieu, travaillant vers le milieu du XVIIe siècle ; et les historiens de l'école française n'en surent longtemps pas davantage ! Leur existence fut oubliée parce que leur œuvre était méprisé : comment ne pas faire fi de ces peintres de *bambochades*, sous un Grand Roi qui se détournait des « magots » de Téniers ?

Le peu que nous savons de ces trois vies confondues réside en un mémoire manuscrit d'un certain chanoine de la cathédrale de Laon, Claude L'Eleu, cité par Dom Grenier, religieux de la congrégation de Saint-Maur, qui compilait au XVIIIe siècle une histoire de la Picardie. Nos trois peintres, nés à Laon, eurent un maître étranger, espagnol peut-être, à le conjecturer d'après leur manière, ou flamand, comme leurs sujets. Ils viennent à Paris, habitent ensemble et ne sont point mariés ; d'origine moyenne, ils font preuve d'éducation : ce ne sont point des rustres. Le 16 mai 1629, Antoine est reçu maître-peintre à Saint-Germain-des-Prés : c'est l'aîné. Le plus jeune, Mathieu, devient maître-peintre de la ville de Paris en 1633. Le 1er mars 1648, ils pénètrent à la toute récente Académie Royale de peinture et de sculpture et Le Brun a signé leur réception ; nous avons les pièces. Mais Louis, dit *le Romain*, meurt dès le 23 mai de la même année, à l'âge de cinquante-cinq ans, et son frère Antoine, âgé de soixante, ne lui survit que de deux jours... Ces dates mortuaires reconstituent les dates natales : l'aîné naquit en 1588, le cadet en 1593. Mathieu, né en 1607, reste seul : on l'appelle le *chevalier* Le Nain, « peintre ordinaire du Roy » : propriétaire par héritage et portraitiste de cour à ses heures, il paraît cependant s'être

1. Antony Valabrègue, *les Frères Le Nain*. Paris, Librairie de l'Art ancien et moderne, 1904, in-8°.

séparé de l'Académie. Il meurt, âgé de soixante-dix ans, le 20 avril 1677, en sa maison de la rue Honoré-Chevalier, faubourg Saint-Germain. Le lendemain, on l'enterre à Saint-Sulpice. Avec ses frères, il avait auparavant logé rue Princesse et rue du Vieux-Colombier : évoquons encore ces vieux peintres en ce vieux quartier ! Un portrait du musée du Puy passe pour le *Portrait d'un des Le Nain*, et M. Valabrègue y voit les traits de Mathieu, qu'il retrouve assis devant son chevalet, auprès de ses frères, dans un célèbre et mystérieux tableau de Londres : *l'Atelier du peintre*.

L'œuvre entier n'est pas moins problématique. Charles Blanc, dans son *Histoire des Peintres*, écrivait : « On dit *un Le Nain*, en parlant indifféremment d'un tableau de l'un ou l'autre des Le Nain ». Et Mariette croyait autrefois à la collaboration des trois frères, comme nous citons aujourd'hui l'exemple des frères de Goncourt ou des frères Hillemacher. . Le fait est loin d'être démontré. Le contraire même est plus vraisemblable. Et que revient-il à chacun ? Antoine, l'aîné, passait pour un peintre de « miniatures », c'est-à-dire de petits sujets : Antoine et Louis sont dits « peintres de bambochades » : les portraits seraient alors l'apanage de Mathieu. Parmi les toiles indivises des Le Nain, plusieurs sont signées, datées : mais une seule (un *Benedicite* de l'Ermitage de Saint-Petersbourg) fait précéder d'un grand *L* la signature familiale *Le Nain f.*[1] Notre Louvre a catalogué dix toiles des Le Nain, dont *la Forge*, *la Charrette*, la minuscule *Partie de cartes*, et l'admirable *Repas de paysans* de la salle La Caze : il faut restituer à l'un des trois peintres *la Chambre de rhétorique*, attribuée à quelque petit maître hollandais, mais rendre à Pourbus le fils *la Procession* précise et noire. Quatre sujets folâtres, gravés jadis par Daullé, sous ces titres grivois : *l'École champêtre*, *la Surprise du Vin*, *les Tendres adieux de la Laitière*, *la Fête bachique*, et dont les deux derniers font partie de la collection Lonsdale, en Angleterre, excitaient les scrupules de M. Valabrègue : nous serions plus affirmatifs et prêts à rejeter ces œuvres du catalogue des Le Nain, tant pour leur paillardise et leur manière plus chaude que pour leurs fonds de paysage décoratif on ne peut plus transalpin ! Comparez ces vraies *bambochades*, dignes de Pieter de Laar ou de Jan Meel, avec la douce gravité des toiles appartenant au comte de Seyssel, à Turin, *Danse d'enfants*, *Repas de famille*, *Scène de vendange*, *Partie de tric-trac* ou *Leçon de danse* : une sélection s'établit. Et, parmi les chefs-d'œuvre des Le Nain, quelques toiles apparaissent, à la fois plus solides et plus authentiques que le *Benedicite* de la collection Hamot, que *les Fumeurs* de la collection Pourtales, qui suggèrent l'accent de *la Forge* et la main de Louis dit *le Romain* ?

Malgré ce surnom, qui suppose un séjour dans la péninsule, le plus vigoureux des frères Le Nain semble s'être soustrait à l'influence italienne. C'est, du reste, de leur peu d'*italianisme* que nous savons gré à ces vieux peintres. L'art français oscille volontiers entre la tradition latine et l'intimité du Nord : et quand le style nous lasse, nous retournons à nos primitifs. Ces peintres de la réalité sous Louis XIII nous émeuvent et nous charment : ils nous étonnent même, étant Français. Alors, l'Espagne montrait Velazquez et la Hollande cachait Rembrandt : mais la France, la peinture et la poésie françaises, étaient livrées à l'imitation :

L'emphase frissonnait dans sa fraise espagnole...

1. Remarque de Clement de Ris, citée par Antony Valabrègue.

Portrait de Cinq-Mars

(Collection du baron Seillière, au château de Mello, près de Beauvais).

Assurément, quelques peintres et quelques poètes échappaient à l'académisme de

Portrait présumé de la marquise de Forbin-Janson (1644)
(Musée Calvet, Avignon).

Simon Vouet : Claude et Poussin se tenaient loin de la cour ; l'originalité marquait Philippe de Champagne, Le Valentin, La Hire, Sébastien Bourdon, Abraham Bosse,

Jacques Callot : dans ce libre concert, les frères Le Nain restent les plus modernes

L'Atelier du Peintre
(Collection du marquis de Bute, Londres).

et les plus près de nous. « Ils ont été, sans s'en douter, de modestes et de naïfs initiateurs. » Et nous les exaltons volontiers comme des précurseurs de nos *intimistes :*

à nos yeux, ils ont continué les Cloucl et précédé Chardin. Tandis que sévissait partout la décadence bolonaise, ils n'ont pas craint de décrire les mœurs du pays, le sol et l'âme de la France, la famille paisible et la campagne nue : ils n'ont point dédaigné l'âtre natal, où de bonnes vieilles ménagères se courbent, pendant qu'un rustique flageolet fait danser les petits. Plus que leurs tableaux religieux (dont la *Nativité* du Louvre est un bon spécimen), plus que leurs portraits aristocratiques, œuvres sans doute de Mathieu (*Cinq-Mars, le Marquis de Saint-Phal* ou *la Marquise de Forbin-Janson*), plus que leurs *intérieurs* bourgeois, où les enfants rient sous cape auprès d'une vieille servante en prière, nous attirent croquants et manants qui ne sont point les acteurs avinés de la tabagie flamande : ces « vrais peintres de terroir » ont retracé les vignerons, leurs frères : et le vin, dans leurs tableaux, n'est pas une volupté, mais un réconfort. Témoin ce *Repas de paysans*, un chef-d'œuvre décidément, rival de *la Forge* : les humbles héros de cette cène familière, et divine aussi comme la charité, ne sont pas tout à fait les « animaux farouches » entrevus plus tard par La Bruyère, ni le « pauvre bûcheron tout couvert de ramée », fantôme rencontré par La Fontaine, ancêtre ici de Millet ; mais leur misère n'en est que plus attachante pour apparaître moins noire, et le bienfaiteur ne semble guère plus fortuné que les loqueteux qu'il accueille. A travers le calme d'une hospitalité sans faste, on pressent les misères de la guerre chantées par le tragique d'Aubigné, par le burlesque Callot. Point de bergers d'opéra-comique ! Ces humbles, nos peintres les ont vus à chaque retour au pays : ces campagnards de jadis, nous pouvons les suivre depuis les miniatures des manuscrits moyen-âgeux jusqu'aux cahiers de 1789, jusqu'aux doléances, expressives dans leur naïveté, de ce bailliage de Vermandois, où le père des trois Le Nain avait été sergent royal.

La tristesse des acteurs a gagné leurs peintres : concentrés, recueillis, avec un air grave, où le sourire même est un aveu de résignation... Inégaux, mais francs, les frères Le Nain sont « nos Flamands à nous », des Flamands sans ivresse ; ils sont inconsciemment les réalistes de la vieille France. Leur forte prose est sans mignardises et sans agréments, comme les rimes rudes du sieur de Pibrac, versifiant d'après nature les *Plaisirs de la vie rustique*. Leurs « bambochades » semblent toujours sérieuses, en débit du bon Félibien qui trouvait ces sujets simples dénués de « noblesse » et de « beauté ». Sans doute, la manière des Le Nain présente quelque chose d'étroit, de compassé, de timoré : la ligne est chétive et la composition décousue : mais la couleur, le plus souvent blafarde et crayeuse, est personnelle et indépendante, avec ses rehauts de notes rouge brique ; enfin, parmi tant d'ombres issues des Bolonais, cette peinture argentine est originale, et, sur ce point de plus, les Le Nain sont les aïeux de Chardin. Le clair obscur enflammé de *la Forge* atteste l'instinct réaliste au grand siècle et la préoccupation de l'effet. Nos pères n'y voyaient qu'une divertissante nouveauté d'exécution ; nos regards y voudraient lire une leçon sociale. Artistes austères et soumis au Roi, les Le Nain n'en rêvaient pas tant !

Telle est la conclusion d'un livre particulièrement nouveau, qui fait sympathiquement comprendre ces artistes exceptionnels, unis dans la mémoire des hommes comme ils l'avaient été entre eux, au cours d'une vie toute d'affection réciproque.

RAYMOND BOUYER

LE MUSÉE D'ARMES DE BRUXELLES[1]

Sceau de la ville d'Alost (1237).

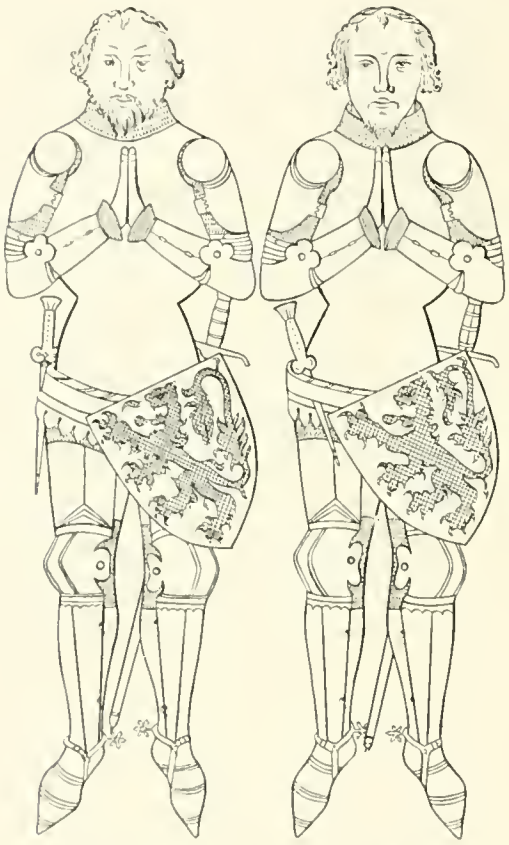
Il y a près de cinquante ans, un officier d'artillerie qui se trouvait doublé, par grand hasard, d'un artiste et d'un archéologue de mérite, le lieutenant-colonel O. Penguilly-L'Haridon, publiait un catalogue de notre musée d'armes, dit Musée d'artillerie, actuellement installé aux Invalides. Cet ouvrage, véritable monument sur lequel a vécu toute la vulgarisation française jusqu'en ces derniers temps, eut la fortune de la plupart des œuvres trop fortes. Il fut copié, détaillé, démarqué à l'infini, sans que les plagiaires prissent souci de faire connaître au public le nom du savant auteur d'un travail qui, en plus de mille pages, donnait le suc de la science des armes anciennes.

Les catalogues des musées d'armes européens, à mesure qu'ils paraissaient, étaient de continuelles répliques du type créé par Penguilly-L'Haridon. Et, hier encore, le catalogue du musée de la Porte de Hal nous en fournissait un frappant exemple. Son auteur se tromperait fort s'il croyait que c'est là une critique à son endroit, et rien n'est plus loin de ma pensée que de lui adresser un reproche. M. de Prelle de la Nieppe a fait une œuvre utile et qui rendra de bons services aux chercheurs. Le seul blâme qu'il encourra sera d'avoir trop condensé ses notices et d'avoir tassé en moins de six cents pages une matière qui en demandait plus de douze cents.

Non content d'avoir donné sur toutes les catégories d'armes de substantiels *compendia* dont les références sont de la plus grande netteté, il les a accompagnés de figures, malheureusement trop rares, empruntées à des monuments ou au musée

1. *Catalogue des Armes et Armures du musée de la Porte de Hal*, par Edgar de Prelle de la Nieppe, précédé d'une notice historique et archéologique sur la Porte de Hal, par Jean Van Malderghem. Bruxelles, 1902, in-8°.

lui-même. C'est là un devoir auquel a manqué, en ces dernières années, la direction de notre Musée d'artillerie. Car, on ne saurait trop se pénétrer de cette vérité, que dans la science archéologique, comme dans beaucoup d'autres, une bonne figure vaut mieux que la plus pompeuse description. Si nous considérons les deux seigneurs de Heers d'après la lame funéraire du musée du Cinquantenaire, nous sommes vite renseignés sur l'adoubement des hommes d'armes flamands à la fin du XIVe siècle, et nous comprenons l'usage des quelques rares pièces détachées, de cette époque, que possèdent nos musées. De même pour le curieux sceau de la ville d'Alost. Nous le reproduisons également, comme un excellent exemple de cet adoubement du XIIIe siècle, sur lequel Viollet-le-Duc a émis plus d'une appréciation juste, au milieu des erreurs de parti pris dont fourmille son œuvre. La cotte à armer de cet homme de guerre semble être une courte broigne, une jaque rappelant un peu le *clibanion* du bas empire, et renforcée comme lui de lames de fer. Ce personnage est coiffé du chapeau de fer, dit chapeau de Montauban, chapeau qui pose sur une aumusse continuant le camail de mailles. L'épée à fort pommeau lenticulaire, fixée à la ceinture, est exactement du même type que celle que l'on voit figurée sur la bannière quadrangulaire, insigne du chevalier banneret.



Jean et Gérard, seigneurs de Heers
(1332-1398)
(Musée du Cinquantenaire).

Et c'est en quoi la méthode graphique est toujours supérieure à toute autre. Dans l'enseignement, on se passe difficilement de « dessins de cours ». Le public s'intéresserait beaucoup plus à nos, ou pour mieux dire, à ses collections, s'il trouvait à la porte du musée un catalogue sagement illustré qui le soutiendrait devant des objets presque toujours dépourvus d'étiquettes et dont la description, aride ou inexacte, perdue dans le corps du catalogue, ne parle pas à ses yeux. On a cru remédier à cela en mettant à la disposition des visiteurs, et moyennant finances, les photographies des objets exposés. C'est là une mauvaise plaisanterie, si j'ose dire. La chose serait pratique si l'on vendait des dessins théoriques, au trait,

complétés, par exemple, au moyen d'une des pièces isolées dont je viens de parler. On y viendra, je l'espère, à mesure qu'on se pénétrera de cette idée que les musées et les bibliothèques n'ont pas été créés pour les employés, mais bien pour le public, voire aussi pour les chercheurs.

La notice sur les armures de guerre, dans le catalogue de M. de Prelle de la Nieppe, est extrêmement nourrie et solide. Il a eu l'excellente idée de donner une reproduction photographique de presque toutes les défenses de tête en usage depuis le haut moyen âge jusqu'au XVIIIe siècle, sans oublier ces carcasses de fer qui garnirent la forme des chapeaux de feutre portés par les cavaliers jusque pendant la Révolution. Le curieux casque que nous reproduisons montre la fragilité des classifications scientifiques appliquées aux objets qu'établit la main de l'homme. A n'en considérer que le timbre, il s'agit bien là d'un de ces cabassets que leur pointe terminale infléchie a fait appeler *morions à ergot*. Les antiquaires romantiques nommaient ces défenses de tête *petits armets*, on ne sait trop pourquoi. Si l'on s'en rapporte à l'avance, dont le bec est en ogive, aux petites joues articulées à charnière, on peut dire que ce casque est une bourguignote. Si l'on en juge par le couvre-nuque retroussé, on jurerait qu'il appartient à un morion. Cette forme, encore sans nom, est pourtant très commune, surtout dans ces demi-harnois italiens du temps d'Henri III, que l'on connaît couramment sous le nom d'*armures de Pise*, et aussi d'*armures à crapauds*. Nous en avons écrit l'histoire ailleurs en décrivant l'*Armeria de Madrid*.

HARNAIS COMPLET D'UN CAPITAINE DE LANSQUENETS

Travail de Nuremberg, vers 1570.

(Musée de la Porte de Hal.)

Sans revenir sur ce sujet, nous nous permettrons de rappeler en passant que la science dogmatique allemande a prétendu départager ces armes d'une manière certaine par la seule inspection de leurs décors gravés. Tous ceux dont les fonds sont enlevés au burin sortent des ateliers de Lucio Picinino, pas d'un autre. Ceux, au contraire, dont les fonds sont enlevés à l'acide, rentrent dans la catégorie des contrefaçons ou dans les sortes courantes. Voilà une sentence bien draconienne, et qui paraît rendue plutôt par des gens de lettres, étrangers au travail manuel — ce qui, aurait

dit Méry, leur permet d'en parler en toute indépendance — que par des gens rompus à la technique de l'outil. Et que dire alors de toutes les pièces travaillées à la damasquine, que l'on ébauchait à l'eau-forte, puis qu'on terminait au burin? Que dire aussi de celles dont la morsure, sagement conduite sur l'acier par l'addition du sel ammoniac, était tellement nette et pure qu'elle n'avait point besoin de reprises à l'outil et laissait ses fonds assez propres pour qu'on pût les noircir au feu sans grattage? Mais je renvoie les amateurs aux recettes d'Alexis le Piémontais, et autres *manuels Roret* de la grande époque.

Grand Bassinet a visière mobile et a camail, vers 1375 (Musée de la Porte de Hal).

Excellente est la notice du nouveau catalogue de Bruxelles sur les armures de tournoi et de joute où j'apporterai cependant une critique. L'auteur, qui m'y cite trop élogieusement, me met, par cela même, dans le pire embarras, surtout quand il reproduit la définition que je donnai, il y a bien des années, des *combats à la barrière*. J'avoue que je suis travaillé, à ce sujet, par une cruelle incertitude, et que je me demande aujourd'hui quelle est la valeur véritable du terme. Faut-il entendre par *barrière* cette séparation de la lice, véritable muraille de bois, haute de 1m60 environ, le long de laquelle couraient les jouteurs, un de chaque côté, pour fournir le coup de lance au-dessus? Convient-il, au contraire, de voir dans la *barrière* la palissade dont les tenants des pas d'armes, combattant à pied, défendaient les vides? C'est ce que je n'ose dire aujourd'hui. Car le bénéfice de la science acquise est de nous donner sur nos travaux, comme sur ceux d'autrui, une équitable et pareille méfiance.

Barbute vénitienne, vers 1440 (Musée de la Porte de Hal).

En tous cas, on ne saurait reprocher à l'archéologue de Bruxelles de ne pas avoir éclaire sa religion sur ce sujet comme sur les autres, car j'ai rarement trouvé d'ouvrage abrégé où les citations et les notes soient aussi largement fournies. Mon savant confrère n'ignore rien des publications les plus récentes, telles que ce travail sur les *Armures à l'épreuve*, vrai chef-d'œuvre de critique, de méthode et de minutieuse exactitude, que publia assez récemment, à Annecy, M. Charles Buttin, qui compte parmi les maîtres en la matière.

Je veux aussi dire quelques mots de la notice sur le monument où sont logées les armes et armures de la Porte de Hal — la place me manquant malheureusement pour en faire un inventaire même sommaire. L'auteur de cette notice, M. Jean Van Malderghem, archiviste de la ville de Bruxelles, est un archéologue de grande valeur

que ses travaux sur les armes d'hast, notamment sur le fameux *godendac* flamand, recommandent depuis longtemps à l'attention des érudits. Ceux-ci, et aussi les simples amateurs d'art, trouveront plaisir et profit à lire cette courte histoire de la Porte de Hal. Elle donne, en cinquante pages, tout ce qu'on peut savoir et dire sur cette tour vénérable, qui date du XIVe siècle et a eu l'extraordinaire bonne fortune d'échapper à la main des architectes du temps jadis qui demandèrent plus d'une fois sa destruction, et qui, chose malheureuse, s'ingénièrent aussi à la « restaurer ». Si l'on compare les deux dessins que l'on fit de ce monument en 1828 et en 1855, on peut voir ce que gagna le malheureux édifice à être « restauré ». Malgré cela, cette vieille portion d'une porte fortifiée, aujourd'hui disparue, a encore grand air. Et M. Jean Van Malderghem a raison d'affirmer qu'il existe aujourd'hui peu d'édifices anciens offrant « plus de témoins de leur structure première ». Elle est la seule des sept portes fortifiées du vieux Bruxelles qui ait échappé à la rage des démolisseurs. C'est peu, sans doute, mais beaucoup si l'on considère que, de celles de Paris, il ne reste même plus une amorce.

MAURICE MAINDRON

CABASSET A ERGOTS ET A PETITES JOUES
DANS LE CARACTÈRE DES ARMURES DE PISE.
Travail italien, vers 1580.
(Musée de la Porte de Hal.)

BIBLIOGRAPHIE

Annuaire général et international de photographie. 13e année. Directeur : Roger Aubry. — Paris, Plon, Nourrit et Cie, 1904, in-8°.

Et d'abord, rassurons les profanes, que le mot *Annuaire* étonne et fait sourire peut-être, à cette époque de l'année : l'*Annuaire de photographie* n'est pas un almanach ni un calendrier pour l'année présente : c'est un épais volume de huit cents pages, abondamment illustré, — un vrai livre de bibliothèque, par conséquent, et non une plaquette éphémère, — résumant le mouvement photographique de l'année passée de la façon la plus complète, la plus autorisée et la plus attrayante.

La plus complète, parce que rien n'y est omis ; la plus autorisée, parce que chaque spécialiste est appelé à y traiter le sujet de sa compétence ; la plus attrayante, parce que l'humour et la science y voisinent aimablement, et qu'une illustration choisie, due aux meilleurs artistes de la plaque sensible, vient jeter à chaque page sa note pittoresque au milieu des articles les plus sévères.

Citer les noms de toutes les sommités dont le directeur de l'*Annuaire*, l'actif et chercheur M. Roger Aubry, a su s'entourer, nous entraînerait hors des limites de ce rapide compte rendu : aussi bien sera-t-on renseigné quand on saura qu'il n'est aucune personnalité du monde scientifique ou artistique qui ne tienne à honneur de signer une rubrique ou une « variété » dans cette publication, à laquelle la maison Plon a su donner cette année un nouveau cachet d'élégance, sans demander à l'acheteur un prix plus élevé que celui des années précédentes.

Le cliché banal, mais toujours vrai, s'impose : « Succès oblige ! »

E. D.

Klassiker der Kunst in Gesamtausgaben. 1er Bd. Raffael. 2e Bd. Rembrandt. — Stuttgart, Deutsche Verlags-Anstalt, 1904, in-4°.

Voici une nouvelle forme de monographies d'artistes : les monographies par l'image.

Après une courte et substantielle notice sur un maître comme Raphaël ou Rembrandt, quoi de plus éloquent et de plus utile que la reproduction de son œuvre, aussi complète et aussi fidèle que possible ? La similigravure a facilité cette vulgarisation, entreprise par une maison allemande qui a apporté à cette publication un soin vraiment remarquable, eu égard au bon marché du livre.

Deux cent dix tableaux de Raphaël, quatre cent cinq œuvres de Rembrandt, avec l'indication de leurs titres et de l'endroit où ils se trouvent au moment de la mise en

œuvre du volume, n'est-ce pas, pour le travailleur ou simplement pour l'amateur, le dictionnaire iconographique rêvé, l'instrument de travail ou le livre aux images préférées que l'on feuilletera toujours avec plaisir et avec profit ?

On nous promet, sous la même forme, Dürer, Michel Ange, Titien, Van Dyck, Rubens, Murillo, Holbein, Velazquez, d'autres encore, et le jour est proche où chacun pourra posséder ainsi tous les musées d'Europe sur un seul rayon de sa bibliothèque !

Fantômes d'Antinoé. Les sépultures de Leukyôné et de Myrithis, par Al. Gayet. — Paris, Société française d'éditions d'art, 1904, in-4°.

Ce n'est pas aux lecteurs de cette *Revue* qu'il est besoin de longuement rappeler l'œuvre entreprise à Antinoé par M. Al. Gayet : depuis six années qu'il s'est attaché à l'étude de la cité commémorative de la mort d'Antinoüs, nombreuses ont été ses découvertes et intéressantes ses reconstitutions. Après le dégagement des monuments, notamment celui du grand temple d'Isis, l'exhumation des morts est venue apporter, si l'on peut dire, quelque animation au tableau, en permettant de replacer dans leur cadre telles personnalités qui, depuis dix-sept siècles, dormaient leur dernier sommeil.

On n'a pas oublié la découverte récente des tombeaux de Thaïs et de Sérapion, ni les discussions soulevées à cette occasion ; aujourd'hui, M. Al. Gayet nous présente deux autres « fantômes d'Antinoé » : Leukyôné et Myrithis ; la première, une femme grecque de l'époque d'Héliogabale, et la seconde une magicienne, dont l'auteur a remis en lumière la curieuse figure, en même temps qu'il a rappelé, d'après les textes, les pratiques de la magie au moment de la civilisation gréco-byzantine.

A. M.

Die Klosterkirche St.-Maria zu Niedermünster im Unter-Elsass, par F. Wolff. — Strasbourg, Ludolf Beust, 1904, in-f°.

L'érudit conservateur des monuments historiques d'Alsace publia l'an dernier, sous le titre de *Handbuch der staatlichen Denkmalpflege in Elsass-Lothringen* (Strasbourg, Trübner, in-8°), un excellent répertoire des monuments classés ou à classer en Alsace-Lorraine. Aujourd'hui, il nous donne le second volume de ses monographies sur les principaux monuments d'art alsacien. Le premier avait été consacré à l'abbaye de Marmoutier, celui-ci étudie le monastère de Niedermünster, justement célèbre en Alsace, et que des fouilles récentes ont permis de détailler. Construit en 1180, sous l'abbesse Edelinde, l'édifice est romain, avec tout le caractère des églises de la Basse-Alsace, mais il n'en reste plus que des ruines depuis le XVIe siècle.

Après avoir donné la liste des ouvrages antérieurs à son étude, M. F. Wolff retrace l'historique du monastère, depuis sa fondation par sainte Odile jusqu'à l'incendie de 1572. Il étudie ensuite les archives et les légendes, parmi lesquelles la Croix de Niedermünster, qu'un dessin de Hans-Baldung Grien a popularisée en Alsace. Une importante description des ruines, au point de vue technique, et des notices sur les deux chapelles Saint-Nicolas et Saint-Nabor, qui servirent jadis d'escale aux pèlerins de Sainte-Odile, terminent le volume.

A l'appui du texte, une série de 24 planches reproduisent des vues des ruines de Niedermünster à diverses époques, des plans, des reconstitutions et un grand nombre de détails d'architecture.

C'est une des meilleures contributions à l'étude de l'art en Alsace.

ANDRÉ GIRODIE

Les peintures et dessins de Mathias Grünewald, par le Dr Henri-Alfred SCHMID. — Strasbourg, W. Heinrich, 1904, in-fo.

Les premières planches du magnifique ouvrage de M. le Dr Schmid, professeur d'histoire de l'art à l'Université de Bâle, viennent de paraître. Le volume complet, qu'on annonce pour la fin de l'année, et sur lequel nous reviendrons plus longuement à cette date, contiendra 50 planches en phototypie, de format grand in-folio, avec texte à part orné de nombreuses illustrations. Ce sera la seule publication qui aura groupé l'ensemble des éléments utiles à la question Mathias Grünewald, dont l'intérêt est trop grand, à l'heure actuelle, pour qu'il soit utile d'y insister davantage.

A. G.

LIVRES NOUVEAUX

— *Annuaire général et international de photographie*, 13e année. Directeur : Roger AUBRY. — Paris, Plon, Nourrit et Cie, in-8o, fig. et pl., 5 fr.

— *Éléments et théorie de l'architecture, cours professé à l'école nationale et spéciale des beaux-arts*, par J. GUADET. *Additions*. — Paris, Librairie de la construction moderne, in-8o, fig., 25 fr.

— *Les Frères Le Nain*, par Antony VALABRÈGUE. Préface de Victor CHAMPIER. — Paris, Librairie de l'art ancien et moderne, in-8o, pl., 6 fr.

— *Les grands artistes. Chardin*, par Gaston SCHEFER. — Paris, H. Laurens, in-8o, fig., 2 fr. 50.

— *Les grands artistes. Fragonard*, par Camille MAUCLAIR. — Paris, H. Laurens, in-8o, fig., 2 fr. 50.

— *Les grands artistes. La Tour*, par Maurice TOURNEUX. — Paris, H. Laurens, in-8o, fig., 2 fr. 50.

— *Nouveaux éléments d'architecture, 7e série. Habitations à bon marché, immeubles, plans, façades, coupes, prix de revient*. Dessins et relevés de Th. LAMBERT. — Paris, C. Schmid, in-fol., 48 pl., 45 fr.

— *Les Procédés des primitifs. Les origines de la peinture à l'huile*, par Charles DALBON. Paris, Perrin, in-16, 3 fr.

— *Projets de dentelles et de broderies*, par Félix AUBERT. — Paris, E. Lévy, in-fol., 30 pl., 30 fr.

— *Souvenirs inédits* de Frédéric CHOPIN, recueillis et annotés par Mieczyslaw KARLOWICZ, traduits par Laure DISIÈRE. — Paris, H. Welter, in-8o, fig., 7 fr. 50.

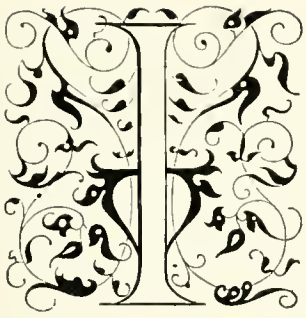
— *Les Successeurs de Donatello*, par Pierre DE BOUCHAUD. — Paris, A. Lemerre, in-8o, 2 fr. 50.

Le gérant : H. DENIS

PARIS. — IMPRIMERIE GEORGES PETIT, 12, RUE GODOT-DE-MAUROI.

LES PRIMITIFS FRANÇAIS

UN DERNIER MOT



Il ne faut point abuser des hospitalités, même les plus écossaises : en tant qu'exposition, les Primitifs ont fait leur temps, ils seront sages de clore. On les a vus, on les connaît désormais : *il y en a*, c'est tout ce que souhaitaient montrer les promoteurs de l'affaire. Sans doute, tout le monde n'a pas été enthousiaste, ç'eût été trop beau ; certains intérêts contraires se sont défendus. La légende des Van Eyck a eu son avocat, comme la *Chanson de Roland* eut Gaston Pâris. La grand'mère des arts, — de tous les arts ! — Rome, qui n'était pas attaquée, a trouvé son champion. Le rempart du Nord et le rempart du Midi se sont mis en posture de règler leur compte aux « nationalistes » de l'art français, au nom des nationalismes flamand et italien.

L'homme du Nord est M. Hulin de Loo, professeur à l'Université de Gand ; c'est un esprit ingénieux, délié, habile à la controverse, dont la langue a d'heureuses rencontres, et qui est de correction absolue. M. Hulin est belge, et, comme de juste, n'est point fâché que les Van Eyck aient inventé la peinture à l'huile dans les Flandres, voire à Bruges ou à Gand — si nous ne sommes pas abusés. Mais si la constitution du royaume de Belgique est venue heureusement mettre des limites aux prétentions des Français, M. Hulin reconnaît volontiers que ceux-ci eurent un art ; même il leur reproche avec raison de le dédaigner. Toutefois, l'art français très ancien serait fils de l'art des Flandres, et c'est ce que M. Hulin a voulu

démontrer en écrivant, sur l'Exposition des Primitifs français, une brochure très intéressante, dont nous allons parler [1].

Écoutez cependant que l'auteur, dont la science n'est pas bornée, reconnaît à la France une suprématie dans le XIIIe siècle. Mais, au XIVe siècle, ce sont les Néerlandais qui prennent le pas. M. Hulin n'explique pas pourquoi les gens du Hainaut, ou des autres provinces du Nord parlant français, ont été pénétrés par les Français de l'Ile-de-France; il ne nous dit pas que le centre de Hesdin fut un Fontainebleau du moyen âge, sous la direction de Mahaut d'Artois, nièce de saint Louis, et que dans ce Fontainebleau accoururent, pour vivre, certains praticiens du Nord. Je n'ai ni le temps ni la volonté de m'étendre sur ce point; j'en parlerai plus à fond ailleurs; ce qui est certain, c'est que, avant Hesdin, les Flandres artistiques n'étaient qu'à l'état d'embryon très rudimentaire, et qu'après Hesdin, nous voyons surgir tout à coup beaucoup de noms ronflants à tournure germanique, Sluter, Van de Werve, J. de Baerse, etc. [2] A la fin du XIVe siècle, dit M. Hulin, la France n'a plus guère que des Flamands en peinture et en sculpture, et il cite les noms : André Beauneveu, les Limbourg, Jacquemard de Hesdin, d'autres encore, sans se demander où ces gens se sont formés, d'où procèdent les œuvres qu'ils nous ont laissées, et où vivaient ceux dont ils reçurent les premiers éléments de leur art. Si, en réalité, ces artistes sont un produit de nos plus anciens ateliers, il y aurait méprise à nous les imposer comme des maîtres, venus chez nous répandre leurs lumières. Tout porte sur ce point d'origine, et c'est justement sur quoi M. Hulin passe très vite, pour en arriver plus tôt au grand nom de Van Eyck. Heureusement, les Limbourg ménagent la transition : ils sont flamands, ou même néerlandais, et ils travaillent en France. Ils sont contemporains de Hubert Van Eyck, donc ils ont pu le connaître, s'instruire chez lui; nous voilà en possession d'un fil conducteur.

Ici, nous pécheons par la base. D'abord, ce que nous savons de Hubert Van Eyck est tellement hypothétique, légendaire, *sollicité*, que s'en prévaloir en vue de discussions ultérieures, c'est risquer gros. Au fond, ce

1. L'*Exposition des Primitifs français au point de vue de l'influence des frères Van Eyck sur la peinture française et provençale*, par Georges H. de Loo. Paris, 1904.

2. Lire à ce propos le travail de M. Raymond Koechlin, *la Sculpture belge et les influences françaises aux XIIIe et XIVe siècles*. Paris, Gazette des Beaux-Arts, 1903.

que nous savons le mieux à ce propos, c'est que les Van Eyck sont dits « français », par les Allemands ou les Italiens d'alors, et que le meilleur de la gloire du frère aîné repose sur un vers latin : *Pictor Hubertus... major quo nemo repertus !*[1] Nous ne savons en réalité ni si Hubert Van Eyck composa *l'Agneau* tout seul, ni si d'autres peintres y mirent la main, ni si *Johannes*, son frère, y fut pour quelque chose. On prend texte d'un fait non acquis, encore discutable, pour ranger, sous ces noms, quantité d'autres œuvres. La terre néerlandaise fut de tout temps un pays de légendes, témoin la vieille et persistante histoire de Laurent de Coster, inventeur de l'imprimerie ! La chronique des frères de Eyck est un produit additionné, amplifié, qui repose sans doute sur quelque chose au début, — bien peu de chose *écrit*, moins que pour Jean d'Orléans, — et de ce très petit indice, en y ajoutant les récits oraux, ornés d'année en année, on a construit une épopée dont l'assise paraît redoutable. Allez au fond, cherchez à vous rendre compte, vous vous apercevrez bien vite que la façade de l'édifice est merveilleusement décorée, mais que le fond est en carreaux de plâtre. Ce qui est certain, c'est qu'il y a des tableaux à l'époque fixée pour l'existence des Van Eyck, qu'il y en a de signés, et que bien peu sont de la même main. Or, les œuvres

JEAN FOUQUET.

LOUIS XI PRÉSIDANT UN CHAPITRE DE L'ORDRE DE SAINT-MICHEL (Miniature placée en tête du Ms. français 19819 de la Bibliothèque Nationale).

1. Fouquet fut noté par les Italiens comme le plus grand maître de son temps, cela ferait déjà deux. Et puis, nous avons eu Clouet, qui était un « Apelle », sans compter les autres. Le *major quo nemo repertus*, ne signifie donc à peu près rien.

dont il est question sont françaises d'allure, c'est-à-dire qu'elles descendent de l'esthétique française des XIIIe et XIVe siècles, celle de nos sculptures, de nos vitraux ou de nos miniatures, d'où le nom de Johannes *Gallicus* appliqué à Jean Van Eyck par ses contemporains étrangers.

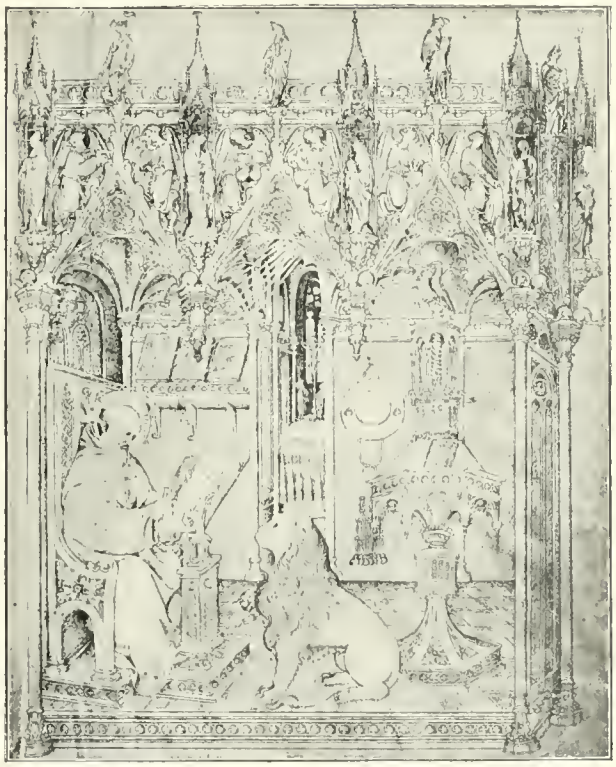
Je ne nie pas Van Eyck ou les Van Eyck, j'irai jusqu'à leur concéder une sœur, mais leur influence sur la peinture de tout un siècle ne m'est pas prouvée comme à M. Hulin. C'est cependant toute la raison de son opuscule. M. Hulin entreprend de démontrer que, sans les Van Eyck, la France eût manqué de direction et s'en fût tenue à rien. D'un coup il établit l'affaire.

« Rappelons, nous dit-il, que les frères Limbourg (artistes du duc de Berry), sont les contemporains, les « cadets » (?) de Hubrecht Van Eyck, et que, tandis qu'ils travaillaient encore à leur œuvre capitale (les *Heures de Chantilly*), déjà les *Heures de Turin*, dont la destruction récente est une catastrophe, se trouvaient au Quesnoy ou à la Haye, dans l'atelier de Hubrecht Van Eyck. »

Voilà comment on opère! Entendez bien qu'il s'agit d'établir la priorité de Van Eyck et de montrer que, s'il y a eu une peinture au monde, les artistes du duc de Berry n'y sont pour rien. Comment M. Hulin nous « prouve »-t-il cela ? En se servant d'une ingénieuse hypothèse de M. Paul Durrieu, à propos du manuscrit de Turin, en oubliant de dire que ce manuscrit « provenait du duc de Berry », et que c'est après la mort de celui-ci, soit en 1417 ou 1418, que la partie attribuée à Van Eyck aurait été ajoutée à l'œuvre. Donc, les Limbourg avaient fini avant que Van Eyck intervînt, — s'il est jamais intervenu. Et l'on part de cette base très branlante, à date retournée, pour nous ramener encore les Van Eyck, nous les réinfuser à nouveau, et recommencer la chanson de geste avec un nouveau couplet !

C'est de ce genre de preuves qu'on se sert depuis un siècle pour exalter la peinture dite *flamande*, aussi bien en France, en Allemagne, qu'en Belgique. Ne nous a-t-on pas dit que le passage d'Hubert en Italie est attesté par une certaine petite plante, souvent employée par lui dans ses paysages ? L'autre, Jean, s'en va accompagner, en qualité de valet de chambre, quelque grand personnage en Portugal : on en fait un véritable ambassadeur ! On parle moins du cierge pascal, peint par lui à Cambrai, et cepen-

dant les mentions de ce genre sont les seules réellement authentiques que nous ayons sur lui. Cela ne semble pas prouver que les Van Eyck eussent imposé la couleur à l'huile à toute l'Europe. Nous sommes en présence d'une fable, telle celle de Coster, continuée de nos jours au nom de ce *chauvinismus*, qu'on nous reproche. M. Hulin la poursuit et cherche à démontrer que toute la France, c'est-à-dire un territoire immense, fut tributaire en art d'un petit *coin*, d'un *seul* endroit, alors que nous voyons justement, au temps de Van Eyck, un ouvrier d'Utrecht venir à Avignon, chez le maître Dombet, épouser sa fille et s'associer à lui. Arnoul de Catz, ce bonhomme, a-t-il donc fait la route, spécialement appelé par Dombet, qui, ayant entendu parler des illustres frères, eût demandé qu'on lui expédiât l'un des apôtres du dieu ? Or, ce que je dis là, je le trouve dans des pièces d'archives publiées par l'abbé Requin, et non dans l'imagination avisée d'un Karl van Mander. Je crois inutile de rappeler que les peintres d'Avignon, tous autochtones, lyonnais, dijonnais ou comtois, n'avaient pas attendu de Catz pour continuer la tradition. Guillaume Dombet avait près de cinquante ans en 1430 ; il était originaire de Saône-et-Loire, et on l'avait connu comme peintre et verrier célèbre avant la venue d'Arnoul de Catz.



SAINT JÉRÔME

Dessin placé en tête du Ms. français 166 de la Bibliothèque Nationale).

Si je me livrais aux pures hypothèses aussi allègrement que le font certains de nos contradicteurs, je proposerais, pour les *Heures de Chantilly*, pour celles de Turin, pour certains tableaux venus des Flandres, le nom de Jacques Cône de Bruges, établi à Paris, et ayant certainement travaillé en Italie entre 1397 et 1399. Ce peintre, qui s'occupait aussi de couleurs à l'huile, — nous le savons par des textes authentiques et contemporains de J. Lebègue, — n'est pas un produit de légende. Son histoire répond mieux à l'épopée des Van Eyck que la chanson de geste maçonnée par les siècles sur le nom de ceux-ci. Remarquez bien que Cône est de Bruges et qu'ainsi je ne fais pas de patriotisme à faux. Seulement, il habite Paris, il a vécu à Milan, il a fréquenté les Italiens de ce temps, et il *travaille pour le duc de Berry*. N'est-ce pas lui qui a mis dans le manuscrit de Turin ce que M. Durrieu penchait à attribuer à Hubert Van Eyck le mystérieux ? Les choses s'expliqueraient mieux ainsi, et nous ne serions pas obligés de donner des torticolis aux textes, pour les appliquer à des artistes dont le renom fut surtout éclatant cent ans après leur mort.

Quant à venir nous imposer la tradition « eyckienne » comme parole d'Évangile, comme réponse et explication à toutes les difficultés, il faudra préalablement établir sur pièces authentiques que les Van Eyck composèrent tout ce qu'on leur attribue. Je propose, en ce moment, la reconstitution de *l'Agneau* à Gand, le rajustage de toutes les pièces disloquées, pour que les gens de bonne volonté se rendent une fois bien compte que plus de dix mains différentes y travaillèrent, et qu'il n'y eut même pas unité de composition. On y retrouve les gens des *Heures de Chantilly*, ceux des *Heures de Turin*, des Italiens peut-être, ou des Allemands; cependant le thème en est français expressément, sans nul conteste.

Rappelons-nous les œuvres célèbres, sur lesquelles on mettait depuis des siècles tel ou tel grand nom, et qui, sur la vue d'une pièce d'archives, durent faire retour à un moindre seigneur. Ce n'est pas que le seigneur fût moindre en fait, puisqu'il était le véritable auteur, mais son nom avait été moins célébré par des gens intéressés à le faire.

Ce manque de base assurée ne nous permet pas d'admettre les déductions de M. Hulin à propos des anges de Bourges, et surtout à propos de Fouquet. Celui-ci a-t-il donc si bien connu les Van Eyck ? N'est-il pas plus sûrement de la tradition des artistes du duc de Berry, dont il

avait retrouvé quelques-uns dans son enfance, à Bourges, à Mehun, à Tours même ? Il suffit de regarder ses paysages et de les comparer à ceux des *Très riches Heures* ou des autres manuscrits du duc, pour convenir que, sans Van Eyck, Fouquet devait suivre la voie tracée par eux. Du reste, M. Hulin est forcé de convenir que Fouquet a dû inventer des formules (page 27), des thèmes inconnus aux Van Eyck. Quant à ses portraits, il ne les emprunte à personne ; il reste dans la tradition des Français qui avaient illustré les manuscrits du XIVe siècle, et qui faisaient même des « trois quarts », témoin la fresque de la cathédrale de Clermont.

M. Hulin a produit, sur certains portraits attribués à Fouquet, des remarques assez ingénieuses, et qui ont troublé. Il nie que l'homme de la galerie Liechtenstein soit de Fouquet, il nie la date de 1476 et en fait 1456. M. Hulin est ici en contradiction avec un paléographe de profession, qui voit un 7 et non un 5 dans la date. Mais lorsqu'il aperçoit dans ce portrait singulier, si proche des miniatures du maître, l'œuvre d'un Flamand, il va peut-être un peu loin. Ce sont des impressions, on ne discute pas des impressions ; mais les arguments tirés de la façon de peindre, des mains faites comme ceci et non comme cela, ne nous paraissent pas indiscutables. Qu'on étudie la miniature du *Procès du duc d'Alençon*, à Munich, on verra quelles ressources possédait Fouquet dans l'expression des figures. Et lorsqu'il exécute le Louis XI des *Statuts de Saint-Michel*, vers 1470, ne peut-il composer, même en soignant l'oreille et les yeux, un masque comme celui de la galerie Liechtenstein ? En tous cas, quel Flamand propose-t-on ? Et pour l'homme au verre de vin, du comte Wilczeck, quel autre Flamand ? Les deux portraits sont-ils donc si flamands d'allure, qu'on en puisse montrer de semblables ? L'argument du *vin* serait déjà à considérer ; les Flandres n'en fournissaient pas tellement, même en 1450.

M. Hulin ne l'avoue pas, mais à propos de ce dernier portrait, il pense à *l'Homme à l'œillet*, attribué à Van Eyck, et il y trouve un nouvel argument en faveur de l'influence « eyckienne » !

A propos de *l'Annonciation d'Aix* (n° 37 de l'Exposition), si visiblement inspirée des artistes du duc de Berry qu'on y retrouve un meuble pris chez l'un d'eux (voir la figure, p. 173), M. Hulin nomme Conrad Witz. Mais pourquoi Conrad Witz, quand on a l'exemple de Charonton tout frais, tout neuf, qui prémunit contre toutes ces attributions fantaisistes ? Il y avait

à Avignon et en Provence une foule d'artistes, venus de Franche-Comté, tels Thomas ou Denis Grabusset, qui avaient des esthétiques composites, et qui, mêlés aux gens de Tours, d'Angers, de Limoges, comme nous le savons, pouvaient fournir une *Annonciation* de cette facture. Nous n'osons rien affirmer, mais l'abbé Requin viendra bien quelque jour départager les opinions, et alors on sera fort étonné de se trouver en présence d'un Normand, peut-être, ou d'un Tourangeau. Quant à l'influence de *Johannes* — c'est Jean Van Eyck qu'on nomme ainsi, — elle n'est pas prouvée. Ce qui serait prouvé, c'est l'influence des artistes du duc de Berry sur *Johannes*, et ce n'est pas ce que veut démontrer M. Hulin, je pense.

M. Hulin tire de ses remarques une conclusion formelle qui demanderait un examen approfondi. Le XVe siècle européen en peinture est « eyckien » et italien, peu plus, peu moins. Les Français sont « eyckiens » en haut, italiens en bas. Ils ne sont jamais eux-mêmes. C'est aller vite en besogne, si vite, que nous attendrons, avant de nous ranger à une opinion si intransigeante, qu'on nous ait définitivement établi les Van Eyck. Ce n'est pas fait.

Et voilà que, dans un autre opuscule, M. L. Dimier, membre du Comité de la Peinture aux Primitifs, refuse à la France tout art avant la venue des Italiens chez nous. C'est la théorie romantique et ultramontaine de 1830, et les idées de M. Dimier, exprimées en une langue très particulière, sont dépourvues d'imprévu. Nous en sommes aux temps où je ne sais quel citoyen fantaisiste donnait une formule d'incendie pour la destruction des églises gothiques.

Comme s'il eût jugé lui-même son cas un peu osé et inutilement agressif, M. L. Dimier a combattu les Primitifs français en se mettant un masque. Il s'est baptisé lui-même un « érudit » de province, et tout en faisant de sévères remarques, s'est qualifié d'ignorant. L'attaque eût gagné à être plus sérieusement conduite. Elle eût gagné surtout à être engagée par un « érudit » au courant de la question. L'opinion qui répute Fouquet « exécrable » est au moins un peu forcée, surtout venant d'un homme qui a consacré un gros livre à vanter les mérites du Primatice et à raisonner sérieusement son œuvre d'après des documents notoirement suspects.

La partie anonyme de ces pages, écrites *au nom de la science*, entache fortement le reste. Ce reste est consacré aux portraits du XVIe siècle, que M. Dimier a sûrement inventés, si on l'en croit. Son intervention dans l'affaire consiste surtout à consulter les ouvrages des autres et à montrer le profond dédain que ces travaux lui inspirent[1]. Ceci serait de mise, si M. L. Dimier apportait un argument sérieux ou des preuves authentiques; mais il combat des hypothèses par des suppositions; seulement, il nous le dit, ses suppositions à lui sont seules valables. « Elle est pourtant très bien fondée ! » écrit-il à propos d'une proposition faite par lui, et que le catalogue n'a pas cru devoir admettre. Fondée sur quoi ?

JEAN FOUQUET. — PORTRAIT D'HOMME
(Collection de M. le comte Wilczeck, Vienne).

M. L. Dimier va, de préférence, aux copies ou aux œuvres dérivées pour établir les bases de son argumentation. C'est pourquoi, faisant partie du Comité et pouvant proposer des corrections aux éditions successives du catalogue officiel, il s'est bien gardé de rien dire, et a mieux aimé opérer à part. Je ne récrimine pas, je constate. En

1. M. L. Dimier a publié un opuscule sur Lenoir, et il l'a intitulé *les Impostures de Lenoir*. Ce titre est au moins étrange.

ce qui me concerne, je n'aurais vraisemblement admis qu'une ou deux de ses rectifications, les autres sont de pure fantaisie, romanesques et entortillées. M. L. Dimier a imaginé des *pseudo* artistes, des *supposés* peintres, des *présumés* barbouilleurs, qui achèvent de brouiller une question assez peu claire déjà. M. L. Dimier, qui a couru l'Europe à la recherche de portraits français, a surtout rencontré des anonymes « étrangers ». Voilà qui n'est pas pour nous rendre les affaires plus lumineuses. Et, lorsque nous le voyons s'écrier, à propos d'une copie : « Très beau portrait, peut-être de Corneille lui-même ! » nous savons à quoi nous en tenir sur ses connaissances spéciales.

Que notre catalogue, écrit entre le 10 mars et le 3 avril 1904, à la hâte, au fur et à mesure de l'envoi des œuvres, imprimé fiévreusement, contienne des erreurs de détail, des fautes d'impression, aussi bien pour la partie du Pavillon de Marsan que pour celle de la Bibliothèque nationale, je l'avoue en toute humilité. Les gens de bonne volonté ont bien voulu reconnaître l'effort. M. L. Dimier a été plus dur, et pourtant il savait mieux que personne à quoi s'en tenir.

Sur ceci, les Primitifs prennent congé de ceux qui ont voulu voir dans leur manifestation autre chose qu'une gloriole naïve ou une explosion de patriotisme inutile. Si, au lieu de réussir, l'exposition fût tombée à plat, les contradicteurs fussent restés en sommeil. Du moins, je tiens à le dire, entre les objections formulées par divers opposants, celles de M. Hulin, exposées avec bonne foi et en connaissance de cause par un érudit sérieux et averti, méritent seules qu'on s'y arrête et qu'on s'efforce de leur répondre.

M. Hulin ne parle que de ce qu'il sait, ce qui devient de plus en plus rare.

HENRI BOUCHOT

LES NOUVEAUX DELACROIX

DU MUSÉE DU LOUVRE

En moins d'un an, du fait des deux donations magnifiques de MM. Thomy-Thiéry et Maurice Cottier, le Louvre vient de s'enrichir d'une réunion remarquable de tableaux de Delacroix, au total pas moins de treize peintures, dont aucune n'est indifférente, et dont certaines, capitales dans l'œuvre du maître, feraient la gloire des plus grandes collections.

Ce n'est pas ici le lieu de rappeler l'importance exceptionnelle du legs Thomy-Thiéry, qui a doté le Louvre d'un véritable musée, consacré exclusivement à l'École de 1830. Cette étude a été déjà faite ici-même par M. Jean Guiffrey[1], qui a dressé d'autre part le catalogue détaillé et précis de cette donation[2]. C'est à ce consciencieux travail, ainsi qu'au livre définitif d'A. Robaut sur Delacroix, que nous renverrons notre lecteur désireux de renseignements plus complets sur des œuvres dont nous ne pouvons aujourd'hui que signaler sommairement l'intérêt en une revue rapide.

Les Delacroix de la collection Thomy-Thiéry comprennent des études d'animaux et des compositions à personnages.

Des tableaux à sujets d'animaux, le premier en date, le *Lion au sanglier*, peint en 1853, est d'une vigueur singulière; autant en dirons-nous du

1. Voir la *Revue*, t. XI, p. 113.

2. *La Collection Thomy-Thiéry*, par Jean Guiffrey. Paris, Librairie de l'art ancien et moderne, 1903.

Lion et caiman, daté de 1855. Ce sont là de ces magistrales études par quoi Delacroix, selon ses historiens, se reposait de ses grands travaux décoratifs. Mais le *Lion dévorant un lapin*, exécuté en 1855, constitue une page particulièrement importante, en même temps qu'une pièce bien connue dans le monde de la curiosité. On sait quelles lettres de noblesse ont tous les numéros de la collection Thomy-Thiéry : celui-ci a passé dans les galeries bien connues, John W. Wilson, Arago et Laurent-Richard. Dans cette peinture magistrale, vigoureusement empâtée, superbe de couleur autant qu'éclatante de lumière, l'artiste semble avoir voulu se surpasser. Delacroix avait déjà traité ce même sujet dans une lithographie datée de 1829 et dans une aquarelle exécutée en 1837. Notons enfin, dans le même genre, la *Lionne prête à s'élancer*, désignée à tort comme une panthère dans le catalogue Robaut.

Passons aux compositions à personnages. Peinte en 1843, *la Fiancée d'Abydos* traduit du poème de Byron l'épisode où Sélim, brandissant un cimeterre, va se séparer de Zuleika qui se traîne à ses genoux. Il existe deux variantes de ce même sujet : l'une, en largeur, exécutée à la même époque ; l'autre, en hauteur, datant de 1851.

Nombreuses sont les compositions, peintures, dessins et lithographies, inspirées à Delacroix par l'histoire d'Hamlet. De 1844 date ce tableau de *la Mort d'Ophélie*, sujet que le peintre avait déjà interprété en grisaille en 1838, et qu'il traita à nouveau en 1859. Très terminée, notre peinture reproduit exactement, mais en contre-partie, la lithographie datée de 1843, une des seize pièces de la suite d'*Hamlet*, dessinée par Delacroix.

Le *Roger délivrant Angélique*, peint en 1847, figure à tort sous le titre de *Persée et Andromède* dans le catalogue Moreau. Le musée de Grenoble possède de cet admirable tableau une variante, datant de 1854, et désignée par erreur comme un *Saint Georges*. Le sujet en est pourtant des plus reconnaissables, et, comme l'a déjà fait remarquer M. Jean Guiffrey, c'est celui d'une composition célèbre d'Ingres, également conservée au Louvre, et qu'il est piquant de rapprocher de celle-ci.

Signalons un *Christ en croix*, exécuté en 1848, petite peinture sur bois, d'un effet très doux, que Delacroix offrit à la baronne de Forget, à l'époque où il désirait obtenir la direction de la Manufacture des Gobelins, projet auquel il renonça d'ailleurs.

E. Delacroix

Nous arrivons à une page particulièrement importante, *l'Enlèvement de Rébecca*, qui figura au Salon de 1859. Déjà le maître avait traité ce sujet, tiré d'un roman de Walter Scott, dans un tableau de même ordonnance exposé au Salon de 1846. Des Delacroix de la collection Thomy-Thiéry, c'est ici le plus caractéristique et le plus parfait. La composition, tumultueuse et mouvementée à souhait, est servie par un jeu de colorations puissantes qui s'exaltent mutuellement ; tout concourt à l'effet dramatique ; c'est un des chefs-d'œuvre du peintre.

Nous parlerons plus loin de l'*Hamlet et les fossoyeurs*. Arrêtons-nous à la *Médée furieuse*. Chacun connaît, au moins par la gravure, l'œuvre hors de pair, une des gloires du musée de Lille, et se souvient de cette figure expressive entre toutes : Médée, superbe de fureur, s'enfuyant, telle une bête traquée, vers son antre et se retournant, poignard en main, en pressant contre elle ses deux petits. De cette page magistrale, exposée au Salon de 1838, Delacroix exécuta plusieurs variantes dans des dimensions plus restreintes. Celle de la collection Thomy-Thiéry, signée et datée de 1862, fut vendue cette même année par le peintre pour 10.000 francs à M. Pereire ; devenue la propriété de M. Laurent-Richard, elle était adjugée 59.000 francs à la vente de cet amateur, le 7 avril 1873. Cette réplique, qui présente peu de différences avec l'original, lui est sensiblement inférieure en qualité, de l'aveu même de Ph. Burty. Rappelons qu'il existe une variante, un peu plus petite, exécutée à la même époque, indiquée par Robaut comme appartenant à M. Bischoffsheim, et qu'une autre réplique de la *Médée*, un peu plus grande et datée de 1860, que nous avons vue passer à la vente de Mme Maurice Richard en 1899, fait aujourd'hui partie de la riche collection de M. Van Eeghen, à Amsterdam.

La mort de Mme Cottier a mis le Louvre en possession du legs fait, sous réserve d'usufruit, par M. Maurice Cottier en 1880. Des cinq tableaux, tous excellents, donnés par cet amateur, les deux Delacroix sont, l'un et l'autre, de qualité supérieure.

Le *Jeune tigre jouant avec sa mère*, qui figura au Salon de 1831 et fut lithographié cette même année par le peintre, est une admirable étude qui exprime au plus haut degré l'art de Delacroix à rendre la beauté des fauves.

Mais le plus remarquable des tableaux du maître, entrés au Louvre depuis deux ans, est sans contredit l'*Hamlet et les deux fossoyeurs*, du

Salon de 1839. Il s'agit là d'une page tout à fait capitale dans l'œuvre de l'artiste, et la libéralité de M. Maurice Cottier, qui a assuré d'autre part au Louvre le fameux chef-d'œuvre de Decamps, *la Bataille des Cimbres*, n'a pas été moins magnifique en conservant à notre pays une des productions les plus parfaites de Delacroix, une de celles où le maître a mis complètement au point un sujet qui convenait, entre tous, à son génie.

On connaît la scène, elle est émouvante et sereine, admirable et définitive; l'ayant vue, on ne saurait la supposer différente. Ce ciel tragique, cette tombe ouverte, le geste cynique du fossoyeur tendant le crâne du « pauvre Yorrick », la silhouette élégante et inquiète du jeune Hamlet, autant d'éléments inoubliables. Jamais l'art du peintre n'a été plus loin dans l'expression du sentiment dramatique.

Le burin de M. Mayeur a rendu avec adresse et conscience une page particulièrement difficile à traduire en gravure.

Maintes fois inspiré par l'histoire d'Hamlet, Delacroix a traité à diverses reprises cet épisode du cimetière. Un tableau peint en 1835 et qui fut refusé au Salon de 1836, — ce qui ne l'empêcha pas d'ailleurs d'être adjugé 21.000 francs à la vente Edwards, en 1870, — représente ce même sujet d'*Hamlet et Horatio au cimetière*. Datée de 1843, une des lithographies de la suite connue répète la composition du tableau du Louvre.

Nous avons déjà signalé, parmi les Delacroix du legs Thomy-Thiéry, un *Hamlet et les fossoyeurs*. Ce tableau en largeur, qui date de 1859, diffère très sensiblement, comme composition, de celui du legs Cottier. Hamlet, tenant en main le crâne de Yorrick, semble s'éloigner de la fosse en compagnie d'Horatio; au fond, on aperçoit une chapelle et un cortège de moines portant un cercueil et tenant des torches allumées. Cette nouvelle composition reproduit, avec quelques modifications, une lithographie originale du maître, datée de 1828.

Par ces trop courtes notes, on peut apprécier de combien, seulement en ce qui concerne Delacroix, s'est enrichi le musée du Louvre, grâce à la magnifique générosité de MM. Thomy-Thiéry et Maurice Cottier.

MARCEL NICOLLE

LE MUSÉE

DE LA

COMÉDIE-FRANÇAISE

S'il m'était donné d'écrire, pour un Baedeker idéal, le chapitre consacré aux musées de Paris, il me semble que j'en ferais trois parts : les musées qu'on visite, les musées qu'on ne visite pas, les musées qu'on ne peut pas visiter. Aussi bien, cette division toute neuve ne saurait-elle être taxée de paradoxe : elle serait parfaitement logique, au contraire, puisque, ses deux premiers paragraphes devant donner satisfaction à tous les genres de visiteurs ordinaires, le troisième offrirait aux plus curieux ou aux plus savants un ensemble de renseignements impossibles à trouver ailleurs sur des galeries difficilement accessibles.

Le seul point faible d'un semblable classement serait son instabilité même, car, « les musées qu'on ne peut pas visiter », ce sont surtout les collections particulières ; or, comme elles se font et se défont tous les jours, ce paragraphe serait à remanier toutes les fois qu'un amateur aurait la coquetterie de faire sa vente ! En revanche, il est une autre partie du chapitre qui n'aurait pas besoin, d'une année à l'autre, de bien nom-

breuses transformations : celle où l'on étudierait le musée de la Comédie-Française.

Tout le monde aujourd'hui connaît l'existence de ces collections; et ceux qui les ignoraient encore, il y a quatre ans, ne les oublieront plus, instruits qu'ils ont été, par les journaux du 8 mars 1900, de l'émouvant sauvetage des œuvres d'art opéré pendant l'incendie du théâtre. Tout le monde sait aujourd'hui que « les Français » ont un musée complet, comprenant des peintures, des sculptures, des dessins, des gravures, et, si l'on ne veut pas prendre le mot trop à la lettre, des objets d'art aussi, qui sont des reliques d'artistes célèbres; que ce musée est accompagné d'archives riches en documents manuscrits, dont certains — comme le célèbre *Registre de La Grange* — sont d'une importance considérable pour l'histoire de notre art dramatique, et d'une bibliothèque théâtrale des plus précieuses.

Mais, quand Arsène Houssaye, à propos des portraits de comédiens, de la galerie des bustes et des portraits de poètes de la salle du Comité, écrivait avec désinvolture : « Quiconque est venu à Paris sans avoir pénétré dans ces trois sanctuaires de l'art dramatique a été à Rome sans avoir visité le Vatican », il en parlait à son aise, en administrateur, qui se promène comme chez lui dans les coulisses des coulisses. Pour le commun des mortels, il n'en va pas de même, tant s'en faut : une autorisation est nécessaire pour pénétrer en ces lieux, que le bon Arsène Houssaye appelait un peu pompeusement des sanctuaires, et tout assuré qu'il soit de la gracieuseté avec laquelle on accueillera sa demande, un visiteur de Paris — un visiteur français, bien entendu — y regardera toujours à deux fois avant de faire une semblable démarche, et finira par y renoncer... Heureusement !

Oui, heureusement ! car, dans l'état actuel, le musée de la Comédie-Française n'est pas « visitable », et non seulement les pièces qui le composent ne sont pas réunies et groupées avec méthode, mais elles se trouvent éparpillées à tous les coins du théâtre. On a bien fait place à quelques sculptures dans la partie accessible aux spectateurs : vestibules, escaliers et foyer du public; mais tout le reste des œuvres d'art est dispersé dans l'intérieur du monument : on en rencontre, dès les premières marches, aux murs de l'escalier de l'administration et de son palier; là, prenez un couloir : qu'il conduise

au foyer des artistes, du foyer à la scène, de la scène à la salle, vous passez entre une double haie de tableaux et de bustes; ouvrez une porte — celle du foyer des artistes ou du foyer des travestissements, — pénétrez dans une antichambre — celle de l'administrateur, des secrétaires, du comité, — introduisez-vous dans le cabinet de l'administrateur, dans celui du secrétaire général, dans la salle du comité, partout, partout, des cadres et des socles! On dirait que les vieux serviteurs de la Maison de Molière, délaissant le paradis où les comédiens glorieux se racontent pendant toute l'éternité leurs succès d'antan, sont revenus sur terre et qu'ils se sont embusqués, pour mieux veiller sur la « tradition », dans les coins les plus sombres de leur théâtre aimé!

J.-J. Caffieri. — Rotrou
Buste en marbre.

Quelle que soit la poésie d'une pareille image, il n'en faut pas moins reconnaître que la chose elle-même est, à tous égards, profondément regrettable. On ne veut pas seulement faire allusion ici aux dangers d'incendie, — dangers toujours menaçants, puisque, au dire de je ne sais plus quel architecte, les théâtres ont « l'incendie chronique », — mais à d'autres inconvénients, résultant de cette dispersion des œuvres d'art et de cette quasi impossibilité à les examiner, inconvénients dont le moindre est de priver le public d'une très curieuse galerie.

— Je vous attendais ici ! riposte le lecteur renseigné ! Vous allez faire briller à nos yeux le lointain mirage d'un « Musée de la Comédie-Française », mirage qui s'est déjà tant de fois évanoui. Mais, en supposant un moment toutes les autres difficultés aplanies, ne craindriez-vous pas quelques désillusions pour le jour où les peintures, actuellement reléguées dans l'obscurité des couloirs et des escaliers, seraient accrochées dans de belles salles claires ?

— Certes, les pièces capitales et les morceaux médiocres se montreraient de compagnie en ce musée, et même, si l'on s'en tient à l'état présent, il faut avouer que la proportion serait assez inégale. Cependant, comme ces œuvres d'art constitueraient toutes des documents intéressants pour l'histoire du théâtre, ce titre primerait, aux yeux des visiteurs, leur valeur purement esthétique : de plus, certaines, qui sont des copies d'œuvres égarées ou perdues, pourraient fournir de précieux éléments aux travaux des chercheurs ; enfin, il y aurait en ce musée une section de tout premier ordre : les sculptures.

Dans l'histoire de la sculpture française, les collections de la Maison de Molière sont une page capitale, et plus d'un grand musée les regarde d'un œil jaloux : on y peut étudier en effet, dans leurs chefs-d'œuvre, la plupart des statuaires-portraitistes de la seconde moitié du XVIIIe siècle, qui, à la suite de J.-J. Caffiéri, se préoccupèrent de mettre dans le moindre de leurs bustes les caractères individuels du modèle qu'ils avaient à représenter. Et si quelques-uns manquent à l'appel, comme Pigalle et Falconet, par contre, voici J.-B. Lemoyne et ses deux élèves J.-J. Caffiéri et Pajou : le maître a deux bustes, le premier des élèves en compte huit, et deux le second. Voici Houdon, avec deux bustes et une statue — et quelle statue ! Voici d'Huez, Foucou, Lucas de Montigny, Ricourt, Berruer, Boizot.

Ces marbres, ces plâtres, ces terres-cuites, ont été le noyau des collections de la Comédie-Française, et rappeler leur histoire, c'est raconter la formation de ce musée — de ce « musée secret » malgré lui, dont tant de bons esprits ont rêvé d'ouvrir les portes au public.

En 1760, les comédiens du roi avaient voté l'acquisition de deux portraits, l'un de Pierre Corneille, l'autre de son frère Thomas. Le premier était faux et le second ne valait pas grand'chose : aussi, en 1777, le sculp-

VIGEE LE PÈRE. — MLLE DANGEVILLE, DANS COLETTE DES «TROIS COUSINES»

Pastel (Comédie-Française).

teur Cafliéri proposa-t-il de remplacer ces peintures par deux bonnes copies, faites sur sa demande, le portrait de Pierre Corneille d'après Charles Le Brun, celui de Thomas d'après Jouvenet. « Votre foyer, écrivait-il à ce propos aux comédiens, sera désormais le dépôt des portraits de ceux qui ont illustré la scène ; mais ils ne deviendront intéressants qu'autant qu'ils seront ressemblants. »

Cette lettre du 21 novembre 1777, dans laquelle Cafliéri a mis quelque chose de sa sagesse de collectionneur et de sa probité d'artiste, n'est pas, comme on l'a écrit plusieurs fois, le premier document connu sur ce qu'on est convenu d'appeler le musée de la Comédie-Française. Déjà, en 1759, un entrefilet paru dans *la Feuille nécessaire*, annonçait que les Comédiens-Français allaient décorer leur salle d'assemblée avec les bustes de Corneille, Racine et Molière, et le portrait du roi : « Ils se proposent, ajoutait-on, d'y joindre les portraits des auteurs dramatiques qui ont occupé la scène avec le plus de célébrité et ceux des principaux acteurs et actrices qui s'y sont signalés. C'est M. Le Kain, dont on connoît les talens et le zèle pour son art qui, le premier, a conçu ce projet universellement approuvé par ses camarades et qui ne peut manquer d'être applaudi du public ». L'appel, pourtant, ne fut pas entendu, et c'est à Cafliéri que revient l'honneur d'avoir, avant tout autre, contribué à orner le foyer du Théâtre-Français.

A la vérité, ce foyer était en ce temps-là fort peu de chose : en attendant la salle nouvelle que Peyre et de Wailly édifiaient sur l'emplacement de l'hôtel de Condé, à l'endroit même où se trouve l'Odéon actuel, les Comédiens-Français avaient quitté leur vieille demeure de la rue des Fossés-Saint-Germain, pour s'abriter provisoirement aux Tuileries, dans le théâtre des Machines, que le roi avait mis à leur disposition. L'espace n'était pas si grand qu'on pût songer à y trouver la place d'un musée : lorsque Cafliéri faisait allusion au foyer, c'est sans doute à celui de la salle future qu'il pensait. Et c'est aussi en pensant à celui de la salle future qu'il donnait, depuis quatre ans déjà, des bustes au théâtre.

En effet, six mois après la mort de Piron, le 2 août 1773, le sculpteur, qui avait exposé au Salon de 1763 le buste en plâtre de l'auteur de *la Métromanie*, fit offrir aux Comédiens-Français, par l'entremise de son ami Buirette de Belloy, d'exécuter ce buste en marbre à leur intention : il demandait en échange une entrée à vie au théâtre. Après quelques pour-

parlers, la proposition, accueillie « avec les plus sincères mouvemens de reconnoissance, de joie et d'admiration », fut adoptée par les artistes, et le buste quitta le Salon de 1775 pour prendre place, le premier, à la Comédie. Le musée naissait sous d'heureux auspices : il avait pour parrain un poète spirituel et malicieux, dont Calliéri avait su rendre, avec cette admirable pénétration de la vie qui le caractérise, l'œil vif et la bouche railleuse, au milieu d'une bonne face ronde de chanoine grassouillet.

Le buste de Piron ne resta pas longtemps solitaire. Comme il avait été estimé trois mille livres par son auteur, c'est-à-dire le prix d'une entrée à vie au théâtre, il fut désormais admis que l'offre d'un buste en marbre donnerait droit aux grandes entrées, avec possibilité, pour le sculpteur, de rétrocéder ce droit à une tierce personne. Dès lors, il ne se passe pour ainsi dire pas une année sans que l'on ait à enregistrer quelque donation de ce genre.

En 1777, tandis que d'Huez offre son *Crébillon*, Calliéri envoie un buste en marbre de *Pierre Corneille*, représentant le poète déjà âgé, avec sa physionomie sévère et concentrée, exécuté d'après la peinture de Charles Le Brun dont il a été question précédemment ; en 1778, il donne un *Voltaire*, aujourd'hui perdu, accompagné de deux bustes en terre cuite, *Quinault* et *La Fontaine*.

Pour n'avoir pas été faits d'après nature, ces deux dernières œuvres n'en sont pas moins d'une belle venue : on sait d'ailleurs à quel point Calliéri était scrupuleux dans le choix de ses documents et fidèle dans leur mise en œuvre. N'a-t-il pas connu le « bonhomme », en vérité, le sculpteur qui sut lui donner cet air simple, absorbé, voire un peu triste, cet œil qui regarde au loin, dans le rêve ? En face, la petite tête ronde et pleine de finesse de Quinault semble un rien surprise de voir le buste qui la porte drapé dans une robe de magistrat, avec ceinture et rabat : c'est que Philippe Quinault, auteur dramatique et librettiste, était aussi maître Philippe Quinault, auditeur à la Chambre des Comptes.

En 1779, Foucou, élève de Calliéri, donne un buste de *Regnard*, ce « jeune adventureux » dont Arsène Houssaye disait que cent ans avant Byron, il a vécu la vie de Byron ; et Boizot, un *Racine*. En 1781, c'est le tour de Pajou et de Berruer, celui-ci avec un buste de *Néricault-Destouches*, celui-là avec un buste de *Dufresny*. En 1782, Foucou ajoute son *Dancourt*

à la série : un portrait de l'auteur-acteur peint par Gence en 1704 et

J.-J. Caffiéri. — La Fontaine
Buste en terre cuite.

conservé également à la Comédie-Française, montre que Foucou n'était point aussi scrupuleux que son maître dans le choix de ses documents !

Au Salon de 1783, parmi les envois de Caffiéri, on remarque le buste

en terre cuite de *Thomas Corneille*, dont le marbre entrera au Théâtre-Français deux ans plus tard : le modèle, cette fois, n'avait rien de réjouissant, mais le sculpteur, véridique à son habitude, avait suivi à la lettre le portrait peint par Jouvenet. Au même Salon figurait le *Jean de Rotrou*, un morceau de bravoure avec lequel l'artiste avait pu prendre sa revanche et donner un chef-d'œuvre.

Il est classique aujourd'hui, ce buste, et nul n'a pu le voir sans être aussitôt conquis par cette tête fine et fière, cette tête de noble poète et de beau cavalier; l'air, avec ses yeux inspirés, ses moustaches légères au-dessus de la bouche entr'ouverte, ses cheveux épars mettant un cadre d'ombre autour du visage, sa collerette de dentelle qui s'écarte pour laisser jaillir le cou nerveux, son manteau drapé sur la poitrine et relevé d'un nœud de ruban sur l'épaule, l'air de quelque Cyrano de Bergerac, beau comme un Christian de Neuvilette ! C'était cet homme — l'auteur de *Venceslas* — qui, apprenant pendant un séjour à Paris qu'une épidémie terrible ravageait la ville de Dreux dont il était lieutenant, quittait aussitôt la capitale pour aller mourir à son poste.

Le *La Chaussée* de 1785, le *Jean-Baptiste Rousseau* de 1787 et le *Buirette de Belloy* de 1789, complètent l'apport personnel de Caffiéri au musée qu'il avait fondé et auquel il ne cessa jamais de s'intéresser : c'est ainsi qu'on le voit s'entremettre, en 1791, pour faire accepter par le Théâtre-Français le *Jean-Jacques Rousseau* de son maître J.-B. Lemoyne.

Lemoyne allait être bientôt représenté, au foyer des artistes, par les bustes de *Mlle Clairon* et de *Mlle Dangeville*, qui devaient défendre sa réputation de sculpteur avec infiniment plus d'éloquence que ce *Jean-Jacques* offert par Caffiéri, dont on a complètement perdu le souvenir. Mais il importait peu à celui-ci de rendre hommage au talent de son maître, en obtenant l'acceptation de ce buste : ce qu'il voulait surtout, c'était, par ce moyen, faire échec à un artiste plus jeune que lui de seize années, dont la fécondité et la maîtrise l'avaient toujours poursuivi comme un cauchemar. Cette rivalité de Caffiéri et d'Antoine Houdon, une rivalité de vieille date, avait été bien souvent attisée par les comparaisons qu'éveillaient nécessairement leurs œuvres, puisque, l'un et l'autre s'étant attachés à l'étude de leurs contemporains, il leur était fréquemment

arrivé de se rencontrer sur le même terrain : tous deux avaient exposé un *Franklin*, tous deux un *Jean-Jacques*, tous deux un *Voltaire*.

Or, c'est précisément à propos du *Voltaire* que l'affaire s'envenima : Cafliéri s'aperçut, en 1779, qu'on avait remplacé son buste en terre cuite de *Quinault* par le buste en marbre de *Voltaire*, exposé par Houdon au précédent Salon et entré peu après au théâtre en compagnie du *Molière* du même artiste ; exaspéré, il écrivit aussitôt à M. d'Angiviller une lettre anonyme, où perce à chaque ligne la plus féroce rancune contre le nouveau venu dans cette Maison, qu'il finissait par considérer comme sienne.

En dépit de ces critiques acerbes, les deux bustes ne quittèrent pas leur socle, et Cafliéri, éternel mécontent, qui ne fit, toute sa vie, que geindre et réclamer, allait recevoir un coup bien autrement sensible à son amour-propre : il n'avait au Théâtre-Français que des bustes, et il allait y voir entrer une statue de son rival : le *Voltaire assis*.

Par quel concours de circonstances ce morceau magistral fut offert aux comédiens, il est à peine besoin de le rappeler : on sait que la statue avait été commandée au sculpteur par Mme Denis, nièce de Voltaire et sa légataire universelle, et qu'elle était primitivement destinée à l'Académie française ; mais certains hommes de lettres ayant accueilli par des quolibets irrévérencieux la nouvelle du mariage de Mme Denis, alors âgée de soixante-huit ans, avec un ancien « frater » nommé Duvivier, de beaucoup plus jeune qu'elle, la dame, dépitée, se vengea en revenant sur sa décision et répondit à une lettre des comédiens qui lui demandaient la statue de son oncle : « La manière dont vous vous êtes conduits avec lui, pendant le trop court séjour qu'il a fait dans cette capitale, m'impose pour ainsi dire la loi de remplir vos désirs et de placer la statue de M. de Voltaire au milieu de ceux qui l'ont couronné de son vivant ».

Exposé au Salon de 1781, le *Voltaire assis* prit place au foyer de la « Salle neuve », inaugurée le 9 avril 1782, et, depuis lors, comme on l'a dit justement, « ce n'est pas sans courir plus d'une fois le risque d'en sortir, que cette statue a conservé la meilleure destination qu'elle puisse avoir». Les documents publiés à ce propos par MM. Delorme et Monval sont des plus curieux, et nous renseignent sur une foule d'incidents auxquels a donné lieu la présence, au Théâtre-Français, du chef-d'œuvre de Houdon. Tantôt c'est une discussion qui s'élève au sein du comité, sur le fait de

savoir s'il est convenable que Voltaire soit représenté par une statue, alors que Molière, dans sa Maison, se contente d'un simple buste : tantôt c'est un échange de lettres entre la donatrice et le comité, au sujet de la place que doit occuper la statue : le foyer du public, et non pas le foyer des artistes. Puis, dès le 3 messidor an IV, c'est le commencement des contestations et des revendications touchant la propriété de l'œuvre : le *Voltaire* a été enlevé du théâtre en 1794, pendant l'incarcération des comédiens, et ne leur sera restitué qu'en 1797, lors de la réouverture de l'Odéon, après des « mémoires » et des réclamations sans fin. En 1799, il échappe à l'incendie du théâtre, reparaît en 1806 dans le péristyle de la Comédie-Française, est installé au foyer du public en 1864, et manque d'aller au Louvre en 1871. En 1900, il y va... mais il en revient !

Le voici de nouveau replacé — on voudrait pouvoir dire définitivement — dans le foyer du public, et, chaque soir, le patriarche de Ferney, ses mains maigres crispées aux bras du fauteuil, se courbe vers la foule qui vient lui faire visite, et semble ricaner de toutes les sottises qui se débitent à ses pieds, l'espace d'un entr'acte.

Quand le Théâtre-Français quitta les Tuileries pour la salle construite par Peyre et de Wailly, s'il ne possédait que de rares portraits peints, — des copies pour la plupart, — en revanche il pouvait déjà montrer avec orgueil une galerie de sculpture plus qu'honorable : en quelque huit années, dix bustes avaient été reçus aux Tuileries et transportés dans le nouveau foyer, auxquels six autres allaient venir s'adjoindre, après 1782, à la suite du *Voltaire assis*.

Avec la scission de la troupe, l'incarcération, puis la dispersion des comédiens, la Révolution marque un temps d'arrêt dans l'histoire des collections de la Comédie-Française. Sous l'Empire, peu d'activité encore : on signale seulement l'entrée des bustes de *Gresset* et de *Baron*, par Fortin.

En 1815, un petit inventaire sommaire donne le premier état des collections du théâtre : il énumère vingt bustes et statues, et douze peintures. Les bustes, on vient d'en lire l'histoire : il est intéressant de remarquer que tous représentent des poètes dramatiques. Parmi les peintures, au contraire, on commence à relever quelques portraits d'acteurs : les

interprètes se font une place dans le musée, à côté des auteurs, une place encore bien réduite, il est vrai, à en juger par la liste de ces pein-

ATTRIBUÉ A NATTIER. — MLLE GAUSSIN
(Collection de M. le comte d'Haussonville [1]).

tures : à côté des portraits de *Voltaire* par Pajou fils, de *Racine* d'après Santerre, de *Crébillon* peut-être d'après Aved, de *Regnard* copie par

1. Une réplique de ce tableau se trouve au musée de la Comédie-Française. Il est généralement attribué à Nattier. Or, le *Nécrologe des hommes célèbres de France* (année 1768, p. 191) dit que,

Le Noir), de *Pierre Corneille* (d'après Charles Le Brun), de *Molière*, de *Thomas Corneille* (d'après Jouvenet), de *Marivaux* (par L.-M. Van Loo), et de *Dufresny* (d'après Coypel), on peut voir ceux de *Michel Baron* (par de Troy), de *Le Kain* (par Le Noir), et de *Mlle Dumesnil* (par Nonnotte). En août 1815, le beau portrait de *Mlle Duclos en Ariane*, par Largillière — acheté 80 francs ! — vient corser la liste.

Dix ans se passeront ensuite sans que des modifications notables soient apportées à l'inventaire de 1815 : mais, dès le début de la période romantique, quand les batailles littéraires remplacent... les autres, les collections de la Comédie-Française s'accroissent rapidement.

Le portrait de Talma, dans Leicester de *Marie Stuart*, offert par l'auteur, le peintre Picot, en 1826, semble marquer le début de ce mouvement, et depuis lors, depuis 1830 surtout, c'est un feu roulant de donations et d'acquisitions. Un état des tableaux, dressé en 1845, nous révèle la présence au théâtre de quatre-vingts toiles, au lieu de douze qui s'y trouvaient en 1825 : pour les sculptures, la proportion est un peu moindre : un état de 1847 énumère trente-deux bustes et deux statues, soit quatorze pièces de plus qu'en 1815.

Encore cet inventaire est-il incomplet, car s'il donne bien la liste des bustes acquis entre 1830 et 1847 — ceux de *Marie-Joseph Chénier* et de *Casimir Delavigne*, par David d'Angers ; de *Le Sage*, par Desbœufs ; de *Marivaux*, par Fauginet ; d'*André Chénier*, par Étex ; d'*Andrieux*, par Elshoet ; de *Picard*, par Dantan aîné ; de *Sedaine*, par Gatteaux ; de *Ducis*, par Taunay ; de *Beaumarchais*, par Gois ; de *Duval*, par Barre ; et de *Coysevox*, par lui-même faussement dénommé *Lully*, sur la foi d'une inscription gravée au piédouche, — il omet, par contre, plusieurs sculptures complétant cette série d'œuvres du XVIIIe siècle, que nous savons être si abondantes et de si belle qualité dans ce musée : par exemple les bustes des deux sœurs *Saint-Val*, par Ricourt et Vassé ; les deux chefs-d'œuvre de J.-B. Lemoyne, le buste de *Mlle Clairon* et celui de *Mlle Dan-*

paru les portraits les plus remarqués d'Hubert Drouais, « on admire entre autres celui de Mlle Pelissier, célèbre actrice de l'Opéra, gravé par Daullé ; et ceux des Dlles Gaussem (Gaussin et Camargo... » Le même *Nécrologe* nous apprend en outre que Drouais travailla d'abord chez de Troy, et, après la mort de cet artiste, chez J.-B. Van Loo et surtout chez Nattier.

Peut-être faudrait-il alors revendiquer pour Drouais la paternité de cette peinture, l'attribution à Nattier ne reposant sur aucun document connu.

E. Geffroy. — Les Sociétaires de la Comédie-Française en 1840.

geville; enfin, une des plus belles terres cuites de Pajou, le buste de *Carlo Bertinazzi*, dit *Carlin*, le dernier arlequin de la Comédie-Italienne.

Au milieu de tous ces bustes, une nouvelle statue est entrée à la Comédie — *Talma étudiant un rôle* ou *Talma dans « Sylla »*, par David d'Angers — qui eut, elle aussi, des aventures : achetée en 1837 par souscription nationale et placée dans le péristyle du théâtre, à côté du *Voltaire* de Houdon, on l'enleva, vers la fin du règne de Louis-Philippe, sous prétexte qu'elle gênait la circulation, et on la remisa au Palais-Royal. Or, en 1852, — l'auteur était alors exilé en Grèce, — la statue de Talma apparut un beau jour dans le petit jardin réservé des Tuileries : comme on avait supprimé le nom du tragédien, la signature du sculpteur et la date de l'œuvre, le *Sylla* de David d'Angers passa pour un antique, jusqu'au jour où il reprit son nom et sa place à la Comédie-Française ; il avait fallu dix ans de démarches pour obtenir cette réhabilitation d'un nouveau genre !

Cependant Arsène Houssaye avait été nommé administrateur général. Il fit plus à lui seul pour le musée du théâtre, pendant les sept années de son gouvernement (1850-1856), que tous ses prédécesseurs réunis.

Il commence par adresser à M. Romieu, directeur des beaux-arts, une sorte de rapport sur les collections de la Comédie-Française, comme jamais peut-être l'Administration n'en avait vu de semblable dans ses cartons verts ; cet écrit singulier, dithyrambe et plaidoyer tout ensemble, eut l'effet que méritaient sa verve et son esprit : M. Romieu, ébloui, se laissa enlever vingt mille francs de subvention ! Aussitôt, on achète le *Talma* de Delacroix, puis la statue de *la Tragédie (Rachel)* de Clésinger, et, plus tard, le *Préville* de C. Van Loo (payé 100 francs). D'autre part, grâce surtout aux démarches de Régnier, qui s'est pris de passion pour ce musée jadis rêvé par Lekain, les dons affluent de tous côtés, et comme on a repris le système des entrées à vie en faveur des artistes qui contribuent à enrichir les collections, il faut bientôt mettre un frein aux générosités inutiles et refuser les tableaux de genre, paysages et études de toutes sortes, n'ayant avec le théâtre qu'un très lointain rapport.

« Ce que je vous demande surtout, avait écrit Arsène Houssaye au directeur des beaux-arts, c'est de confier les figures de Hugo, de Dumas, de Musset, de Vigny, de Scribe, d'Augier, de Ponsard, comme de Rachel, de Samson, de Provost, de Régnier, d'Augustine Brohan, de Mme Plessy, à

des portraitistes hors ligne en marbre et en couleur ; car, depuis un certain nombre d'années, le musée du théâtre s'est appauvri par des œuvres au-dessous du médiocre, si le pire ne vaut pas mieux que le médiocre.

J.-B. Le Moyne. — Mlle Dangeville
Buste en marbre.

M. Ingres, qui ne sait comment me remercier de ses entrées, et surtout de celles de Mme Ingres, ne demande qu'à faire le portrait d'un comédien. Eugène Delacroix va tenter de peindre Mlle Rachel en muse de la tragédie. M. Henry Lehmann peindra Mlle Brohan. M. Clésinger demande à sculpter tout le monde... »

Hélas ! qu'est-il advenu de ces belles promesses et quelle réponse a-t-on donnée à ces justes réclamations ? Si Clésinger a offert sa statue de George Sand, ni Ingres, ni Delacroix n'ont exécuté leurs peintures. Et ce n'est pas toujours « à des portraitistes hors ligne en marbre et en couleur », que nous devons les bustes et les peintures des auteurs et des comédiens énumérés par Arsène Houssaye ! Encore quelques-uns ont-ils dû attendre fort longtemps : l'*Émile Augier* de Barrias, par exemple, n'est entré qu'en 1895, et le *Victor Hugo* de Dalou n'est placé que d'hier ! Les autres sont venus tour à tour demander

leur place à des dates diverses : l'*Augustine Brohan* de Garand en 1853, le *Scribe* de Mlle F. Dubois-Davesne en 1863, le *Musset* de Mezzara en 1867, le *Ponsard* de Franceschi en 1869, le *Vigny* de Guitton en 1872, le *Dumas fils* de Carpeaux et le *Régnier* de Franceschi en 1874, le *Balzac* de Marquet de Vasselot en 1875, le *Dumas père* de Chapu en 1876, et le *Samson* de Crauk en 1879. Le *Provost* de Feuchère et le *Samson* de Dantan jeune datent de 1846 ; la statue de *Mlle Mars* (*la Comédie*) par Thomas, et celle de *Mlle Rachel* (*la Tragédie*) par Duret, sont de 1865. Quant à la pauvre Mme Plessy, on l'a tout à fait oubliée.

Auteur inconnu.
Portrait présumé de Mlle Mars.

En même temps que la galerie des bustes, s'accroissait aussi le musée de peinture ; sous l'administration d'Empis (1856-1859), le théâtre reçut d'Ingres l'esquisse du *Déjeuner à Versailles*, dont la peinture a disparu lors de l'incendie des Tuileries, et d'un M. Mitchell, de Londres, un beau portrait de *Rachel* par E. Dubufe.

Un second portrait de Rachel, par J.-L. Gérôme cette fois, fut offert au théâtre, pendant le règne d'Édouard Thierry (1859-1871), peu de temps après l'acquisition du *Molière* de Mignard, enlevé pour 6.500 francs à la vente Vidal, en 1868.

Sous Émile Perrin et sous son successeur, M. Jules Claretie, dont on connaît le culte pour tout ce qui touche à son théâtre, les acquisitions et les donations se sont heureusement continuées — celles-ci, d'ailleurs, beaucoup plus nombreuses que celles-là : on peut citer, entre

autres, parmi les œuvres les plus intéressantes reçues au cours de ces deux dernières périodes : le délicieux portrait de *Mlle Joly*, attribué à David ; celui de *Régnier*, par Élie Delaunay ; ceux de *Jeanne Samary* et de *Jane Henriot*, par Carolus-Duran ; celui de *Céline Montaland*, par Boldini ; celui de *Worms*, par Albert Maignan ; le buste en bronze de *Vacquerie*, par Dalou ; etc.

En un mot, le musée, qui comprenait trois cent trente-neuf numéros en 1878, quand René Delorme lui consacra un volume, et cinq cent quatorze en 1897, quand M. Monval en dressa le catalogue méthodique et critique, n'a pas cessé de s'accroître depuis lors. Hier encore, il recevait un portrait de *George Sand*, dessin original de Thomas Couture, offert par M. Cheramy. Et l'on attend incessamment un *Victor Hugo* de Falguière...

On attend bien d'autres belles choses encore, — peintures, dessins ou sculptures, — et ce n'est pas sans inquiétude, car il y a beau temps que la place manque ! Les doléances formulées à ce sujet par Got, dès 1886, dans la *Gazette des Beaux-Arts*, puis par M. Roger Peyre en 1894, dans le *Correspondant*, ont été reprises par M. Jules Claretie, en 1897, dans la préface qu'il écrivit pour le livre de M. Monval, et en 1898, dans sa *Vie à Paris*. Après l'incendie de 1900, il n'y eut qu'une voix pour demander l'aménagement, dans une des salles contiguës au théâtre, d'un Musée Molière, qui pût un jour faire bonne figure en face du musée du Garrick-Club de Londres. Aujourd'hui, enfin, que l'encombrement s'est encore accru, c'est de toutes ses forces que la Comédie-Française réclame l'annexe qu'on lui a si souvent fait espérer et qui lui est de jour en jour plus nécessaire, sous peine de voir ce qu'elle possède tomber dans l'oubli et de ne recevoir jamais ce qu'on lui a promis.

René Delorme écrivait en 1878 : « Les tableaux cachés dans l'ombre des couloirs ne s'éclairant que très faiblement à l'heure des représentations, quand le va-et-vient affairé fait passer devant eux les comédiens pressés par les régisseurs, sont un peu oubliés. Les jeunes sociétaires, qui, par tradition, connaissent les principales toiles de leur foyer, ignorent ces portraits dédaignés. Les anciens sociétaires déjà retirés du théâtre ont emporté avec eux la connaissance de détails qui concernent les œuvres et qui pourraient être curieux. Chaque jour augmente ainsi la difficulté de reconstituer les origines du musée ».

Or, le catalogue de René Delorme, comme celui de M. Mouval, suivent, pour l'énumération des œuvres d'art, l'ordre des salles, galeries, couloirs, etc., où elles étaient exposées. Comme, depuis la réfection du théâtre, ni l'un ni l'autre de ces catalogues ne concorde plus avec la disposition actuelle, comme en outre la plus grande partie des tableaux n'ont ni cartels ni numéros de concordance, il arrivera fatalement que des confusions se produiront, rendant extrêmement délicate la tâche de celui qui sera un jour appelé à ordonner la collection suivant un classement systématique.

Boldini. — Céline Montaland.

Voilà pour ce que le théâtre possède. Mais ce n'est pas tout : j'ai dit que l'état de choses actuel pouvait lui être préjudiciable, même pour ce qu'il ne possède pas. Et voici comment.

Dans la préface de son catalogue, M. Mouval a dressé la liste des promesses faites à la Comédie-Française par des collectionneurs réputés : la liste est longuette, les promesses sont alléchantes, mais combien en peut-on citer qui aient été tenues, depuis sept ans déjà que le livre a été publié ? Les collectionneurs, qui sont des hommes comme les autres, ont une petite manie, après tout bien excusable : quand ils font des gracieusetés aux musées, ils aiment que l'on en

tienne compte, et que l'on expose leurs cadeaux avec un beau cartel tout doré, où la postérité viendra lire comment ils furent généreux. Or, allez donc offrir quelque chose à un musée dont on dit partout qu'il est archi-plein, et où l'on est obligé d'ouvrir un placard pour entrevoir le buste de *l'acquerie*, par Dalou ! Le collectionneur se réserve. Dès l'instant où les œuvres d'art seraient exposées dans une jolie salle claire, toutes portes ouvertes aux visiteurs, les dons affluneraient de tous côtés. Mais, comme dit Rudyard Kipling, ceci est une autre histoire...

Concluons pratiquement : le jour n'est pas éloigné maintenant où la Cour des Comptes quittera le Palais-Royal pour aller s'installer en son « hôtel » de la rue Cambon : son départ laissera vacantes toute une suite de belles salles, parmi lesquelles il en est qui avoisinent immédiatement la Comédie-Française. L'occasion n'est-elle pas unique ? La solution n'est-elle pas élégante et facile ?

Un pas de l'administrateur général, un mot du directeur des beaux-arts, un geste de l'architecte — et le Musée Molière est créé.

ÉMILE DACIER

LIENGHERGER. — MLLE CLAIRON
Médaille.

L'ÉCOLE AVIGNONNAISE DE PEINTURE

(SECOND ARTICLE[1])

Outre ce tableau de Boulbon, sur lequel j'ai longuement insisté à cause de son mérite capital, il existe encore d'autres œuvres picturales à signaler dans la région comtadine ou provençale.

Sur le rocher de Thouzon, qui domine toute la plaine du Comtat et dépend aujourd'hui de la commune du Thor (Vaucluse), il y avait autrefois un village, depuis longtemps en ruine, et un prieuré dépendant de l'abbaye de Saint-André de Villeneuve. Seules, deux chapelles, complètement distinctes et de dimensions fort inégales, subsistent encore ; l'une d'elles possédait, il y a vingt-cinq ans, deux panneaux — probablement les volets d'un triptyque — aujourd'hui devenus la propriété de M. Martin. Comme le retable de Boulbon, ils sont peints sur bois recouvert d'une préparation et de bandes d'étoffes sur les joints. Chaque panneau est divisé en deux compartiments inégaux. Sur les petits compartiments, saint Sébastien et une sainte martyre, sans signe caractéristique ; sur les grands compartiments, deux sujets pris dans la vie de saint André. Ces deux histoires peintes sur les volets sont tirées de *la Légende dorée*[2].

1. Voir la *Revue*, t. XVI, p. 89.

2. *La Légende dorée* de Jacques de la Voragine, nouvellement traduite en français par l'abbé J.-B.-M. Roze. Paris, Édouard Rouveyre, 1902, p. 21 et 24.

Dans l'église de Saint-Rémy (Bouches-du-Rhône), près de la porte principale, placés à une grande hauteur, on voit deux panneaux qui, pour être moins intéressants que les deux œuvres dont je viens de parler, doivent cependant être signalés, parce qu'ils ont une date certaine et un auteur probable. En effet, sur l'un des panneaux, où l'artiste a peint la Vierge tenant l'Enfant Jésus, on lit cette inscription : *L'an MV^c et III et au XX du moy de Desembre fu fet se retable.* Malheureusement, ce côté du retable a été fortement réparé, à la suite d'un accident qui en avait brûlé toute la partie centrale; la figure de la Vierge et un des pieds de l'Enfant-Jésus ont été refaits par un peintre en bâtiment, et n'était l'inscription, ce panneau ne présenterait aucun intérêt. Sur l'autre, l'artiste a placé un évêque, mitré et crossé, très probablement saint Rémi, patron de la ville. Le troisième panneau devait représenter un saint Michel archange, si toutefois le retable est de Nicolas Dipre, peintre parisien, établi à Avignon.

J'ai trouvé un prix fait, passé entre celui-ci et un habitant de Saint-Rémy, le 22 octobre 1499, par lequel il promettait à son client de terminer l'ouvrage à la Madeleine suivante, c'est-à-dire le 22 juillet 1500; mais on sait ce que cela veut dire, et rarement l'ouvrage était livré à la date indiquée. Aussi n'hésiterais-je pas à croire que le retable commandé en 1499 ne fut terminé qu'en décembre 1503, et que nous sommes vraiment en présence de l'œuvre de Nicolas Dipre; mais il y a une autre difficulté qui empêche d'être trop affirmatif. Les clauses du contrat portent que le peintre est tenu de représenter sur les côtés, saint Rémi à gauche et saint Michel à droite, et, au centre, la Sainte Vierge tenant l'Enfant-Jésus dans les bras, couronnée par les anges, tandis que sur le retable elle n'est pas couronnée. On peut bien admettre que le prix fait aura été modifié par la suite, cela arrivait fréquemment; cependant, il n'en est pas moins vrai qu'on est plus hésitant à dire que Dipre est l'auteur du retable.

Dipre vint à Avignon vers les dernières années du xve siècle; de 1498 à 1531, nombreux sont les prix faits qu'il passa avec divers clients; il paraît être le peintre officiel de la municipalité avignonnaise. Il est regrettable qu'aucune œuvre absolument authentique ne permette de savoir quelle était sa valeur. Le saint Rémi dont je viens de parler est peint d'une façon très large; revêtu de ses ornements pontificaux admirablement drapés, mitré et nimbé, il porte d'une main une croix épiscopale,

et de l'autre bénit dans la forme liturgique; le fond du tableau est orné d'une sorte de tapisserie à grands ramages.

J'avais cru, un instant, trouver à Carpentras l'œuvre authentique d'un autre peintre avignonnais. Il existe en effet au musée de cette ville un retable sur bois représentant *l'Adoration des Mages*, qui avait autrefois appartenu à l'église Saint-Siffrein, ancienne cathédrale des évêques de Carpentras. Sur les bords du tableau, le peintre a placé, debout, saint Maur et saint Honoré, les deux patrons de la confrérie des boulangers. D'autre part, j'avais trouvé deux prix faits passés successivement par la confrérie des boulangers de Carpentras, le premier avec Jean Rolier (4 octobre 1533), le second avec le même Jean Rolier et Gonet Chamier (30 septembre 1534). Malheureusement, les prix faits ne concordent pas avec l'œuvre existante aujourd'hui. Dans l'un, on demande à Rolier de peindre un retable à trois compartiments: sur celui du centre, la glorieuse Vierge Marie; sur les côtés, saint Honorat et saint Maur; sur les portes, les miracles des deux saints, et

Cliché Vareilles.

TABLEAU DE THOUZON, VOLET GAUCHE
(Collection de M. Martin).

sur le *scabellon* des scènes du métier de boulanger. Le second prix fait, passé par les mêmes confrères avec Jean Rolier et Gonet Chamier, n'est guère que la modification du premier : ce sont les mêmes conditions, moins longuement développées, avec cette seule différence que le panneau central n'aura plus l'image de la Vierge, mais *l'Arbre de Vie*. Faut-il admettre qu'une nouvelle modification aura transformé encore une fois le projet de retable ? Je ne sais ; il est toutefois certain que le retable de Rolier et Chamier fut exécuté, car les deux peintres donnèrent quittance finale du paiement à la confrérie, le 31 mai 1539, et annulèrent l'acte ce jour-là.

A Carpentras également, dans le chœur de l'église de Saint-Siffrein, en face de la chaire du célébrant, il y a un retable de dimension exiguë, qui est fort intéressant et qui est certainement d'origine comtadine, car il porte sur ses bords les armes de plusieurs familles de cette région. Il représente *le Couronnement de la Vierge, saint Siffrein et saint Michel*. Malheureusement ce tableau, comme celui du musée, fut confié, il y a quelque trente ans, pour être restauré, à un peintre de Lyon qui avait, paraît-il, une certaine réputation pour ce genre de travail. Hélas ! si *traduttore* doit se traduire par *traditore*, le restaurateur de tableaux est bien souvent un destructeur. Ainsi bien, ces œuvres ont-elles perdu, depuis cette prétendue restauration, une grande partie de leur intérêt.

On voit aussi deux panneaux, de forme allongée, dans une chapelle de l'église de Ménerbes (Vaucluse), qui ont dû faire partie d'un même retable. Ils étaient autrefois au monastère de Saint-Hilaire, occupé, avant la Révolution, par les Carmes. Sur l'un est représenté saint Jean l'Évangéliste, de profil, le regard inspiré, écrivant ces mots sur un livre : *In principio erat Verbum, philosophi hoc defecerunt, Judei non intellexerunt et heretici cravcrunt... qui non credit jam judicatus...* Au-dessus de la tête de l'évangéliste, un aigle porte, dans ses griffes, un autre livre sur lequel on lit la même inscription. Sur l'autre panneau, saint Hilaire, les mains jointes, revêtu de riches habits pontificaux, tenant avec son bras une croix abbatiale finement sculptée en style gothique ; au haut du tableau, un ange vient lui poser la mitre sur la tête.

Malgré des recherches minutieuses, il ne m'a pas été possible de trouver le moindre renseignement sur ces peintures. Traitées avec une grande largeur de pinceau, avec des figures de dimension presque nature, elles

sont moins anciennes que celles de Saint-Rémy; les qualités de la peinture semblent l'indiquer, les caractères de l'inscription le prouvent sûrement.

Il serait bon également de signaler à l'attention le retable d'une des chapelles latérales de l'église de Pertuis (Vaucluse); quatre panneaux représentant des scènes de la Passion, dans l'église de Bonnieux (Vaucluse), ceux-ci malheureusement restaurés depuis peu, c'est-à-dire éreintés; plusieurs panneaux du même genre et du même style que ceux de Bonnieux, si toutefois il est permis de se fier à des souvenirs déjà anciens, au château de Servanes, commune de Mouriès (Bouches-du-Rhône); le retable de la *Circoncision* dans l'église paroissiale de Valréas (Vaucluse), etc.

Cliché Varcilles.

TABLEAU DE THOUZON, VOLET DROIT
(Collection de M. Martin).

Il semble incontestable que la plupart, sinon toutes les œuvres énumérées dans cet article, sont d'origine avignonnaise. A ce propos, entendons-nous : quand je dis avignonnaise, ce mot signifie également comtadine et même provençale, car Avignon a été le véritable centre artistique de la Provence, beaucoup plus que Marseille, beaucoup plus qu'Aix, même au temps du bon roi René. Cette affirmation étonnera peut-

être un peu tout d'abord ; elle est pourtant exacte et basée sur des faits. Dans mes recherches chez les notaires d'Avignon, je n'ai jamais rencontré un artiste de Marseille ou d'Aix appelé à Avignon pour y exécuter une œuvre d'art, tandis qu'on trouve souvent des artistes avignonnais allant travailler à Aix, à Tarascon, à Arles, à Marseille. Il faut citer les Dombetti, Enguerrand Charonton, Pierre Villate, Jean Chapus, Martin Pacaud, etc., tous établis à Avignon, qui dotent les villes et les villages de Provence d'œuvres sorties de leurs pinceaux. Quand le roi René lui-même veut donner à l'église des Carmes d'Aix un retable digne de la munificence royale, il s'adresse à Nicolas Froment, peintre d'Avignon.

Donc, la plupart des tableaux dont j'ai parlé sont avignonnais au sens large que je viens d'indiquer. Trois sont d'une authenticité absolue : *le Buisson ardent*, *la Sainte Cité* et *la Vierge de Miséricorde*. Pourrait-on formuler une objection sérieuse contre le tableau de Boulbon, où l'on voit un saint Agricol, patron d'Avignon, contre le *Saint Siffrein* du grand séminaire, provenant de l'église de Mazan, diocèse de Carpentras, dont saint Siffrein est le patron, contre *le Bienheureux Pierre de Luxembourg*, du musée d'Avignon, qui était aux Célestins, à côté du tombeau de ce saint, avant la Révolution ? Serait-il possible de croire que les peintures représentant des scènes de la vie de saint André, et trouvées à Thouzon dans l'église du prieuré, qui était sous la juridiction du monastère de Saint-André de Villeneuve, n'ont pas été composées pour ce prieuré et par des artistes établis à Avignon ? On peut en dire autant de l'émouvante *Pietà* de Villeneuve, qui était avant la Révolution dans l'église des Chartreux de cette ville, autant encore des parties de retable des églises de Ménerbes et de Saint-Rémy, du tableau sur bois du musée de Carpentras, des retables de l'église de Pertuis et de la cathédrale de Carpentras, etc.

Une question vient ici tout naturellement au bout de la plume. L'ensemble de ces œuvres est-il le produit d'un système identique, d'une méthode particulière, d'un goût spécial, et constitue-t-il ce qu'on appelle une école ? Les critiques se sont accordés, jusqu'à présent, pour reconnaître que ces œuvres ont été composées sous l'influence de l'école flamande ; pendant longtemps même on n'a pas hésité à les attribuer à des Flamands, et les tableaux les plus connus ont passé pour être les œuvres de peintres flamands bien authentiques, et naturellement les plus illustres.

A peine si quelques critiques d'art, — autrefois MM. Renouvier et Boisserie, de nos jours, M. Gruyer, — avaient formulé certaines réserves, et trouvaient dans le faire de ces tableaux une influence franco-italienne ou méridionale, jointe à l'influence flamande, bref, ne les catalogguaient pas *simpliciter* dans l'école flamande. La provenance toute méridionale des œuvres qu'ils avaient sous les yeux pouvait exercer sur le jugement de ces auteurs une certaine pression ; il n'en est pas moins vrai qu'ils ont fait preuve d'une rare clairvoyance, à un moment où tout le monde attribuait ces peintures à des Flamands.

Il en était tellement ainsi que, lorsque le nom de l'auteur du *Buisson ardent* et celui de *la Sainte Cité* furent connus, les écrivains flamands n'en voulaient pas croire leurs yeux. Mgr Dehaisnes, de regrettée mémoire, dont les écrits ont fait faire un si grand pas à l'histoire de l'art dans les Flandres, ne pouvait admettre que Nicolas Froment eût vu le jour à Uzès ; il traduisait *pictor civitatis Ucetie* par peintre établi à Uzès ; il ne s'est rendu que lorsqu'il a vu un texte portant : *pictor avinionis, civitatis Ucetie*. Mais alors il a voulu que Froment eût fait son apprentissage sur les bords du Rhin, avant de peindre *la Résurrection de Lazare*, de la galerie des Offices, et aussi qu'il eût probablement étudié non loin de l'Escaut, avant d'exécuter cette page merveilleuse qu'on appelle *le Buisson ardent*

Cliché Vareilles.

SAINT JEAN L'ÉVANGÉLISTE
(Église de Ménerbes, Vaucluse).

Qui ne se rappelle la curieuse anecdote racontée ici-même par M. Lafenestre ? Celui-ci reçoit un jour la visite de M. Alfred Michiels, qui venait de faire un long chapitre pour établir que l'auteur du *Buisson ardent* était Van der Meire. Le visiteur parle tout naturellement de sa prétendue découverte. M. Lafenestre l'interrompt : « Mais on le connaît, le nom de l'auteur du *Buisson ardent*. — Van der Meire, n'est-ce pas ? s'exclame M. Michiels. — Mais non ; M. Blancard, archiviste des Bouches-du-Rhône, vient d'établir que ce chef-d'œuvre est de Nicolas Froment, et il en donne les preuves. » Ahuri, M. Michiels répète : « Froment, Froment, connais pas. Ah ! oui, Van den Korn. » Vous voyez la tendance des historiens de l'art flamand : à peine ont-ils trouvé un artiste au nom bien français, méridional même, qu'ils le débaptisent pour lui donner un nom flamand, tant ils sont persuadés qu'une œuvre comme *le Buisson ardent* n'a pu être conçue que par un peintre de leur pays. M. Edgar Baës va même plus loin à ce point de vue, et il n'hésite pas à donner le nom de celui qui a aidé Nicolas Froment à peindre les volets de son fameux triptyque. Il nous apprend également le nom de l'auteur du *Saint Siffrein* du grand séminaire d'Avignon et de *l'Adoration de l'Enfant-Jésus par un chevalier et un évêque*, du musée de cette ville : c'est Gérard David (ou l'un de ses élèves) qui les a peint au cours d'un voyage plus que problématique qu'il fit dans le midi de la France.

Quoi qu'il en soit de ces tendances, excessives à mon avis, des historiens flamands, il n'en est pas moins vrai que les œuvres dont nous parlons, sauf les deux volets du retable de Thonzon, d'inspiration toute italienne, ont été conçues sous l'influence de ce qu'on est convenu d'appeler l'art flamand.

Avant tout, il serait nécessaire de s'entendre sur ce qu'on veut dire par art flamand, par école flamande. Au XVe siècle, il serait peut-être plus juste de parler de l'art citramontain, par opposition à l'art ultramontain, et encore, ici faudrait-il exclure la Sicile et Naples. Au delà des Alpes, c'est l'art italien ; en deçà, c'est un autre art qu'on a nommé l'art flamand. Faut-il en conclure que cet art vient complètement et directement des Flandres, et que l'Allemagne, la France, la Provence et l'Espagne sont allées s'inspirer dans les Pays-Bas ? Je ne le crois pas. Partout la même recherche d'exactitude, le même amour de la nature, le même sentiment

de la physionomie humaine, ont abouti à des résultats identiques, avec des nuances dues à l'influence des climats, des tempéraments et des nationalités. Cet art citramontain a donc produit des écoles diverses; la plus illustre est née dans les Flandres, et a jeté son plus brillant éclat grâce aux Van Eyck, à Roger Van der Weiden et à Memline. Mais à côté d'elle il y a l'école du Rhin, l'école française, si bien représentée à l'exposition des Primitifs français par l'incomparable portraitiste Jean Fouquet et par ce merveilleux Maître de Moulins, dont le nom est encore inconnu. Il y a eu encore l'école provençale, ou plutôt avignonnaise, j'ai dit plus haut pourquoi je préfère cette dernière appellation.

Les critiques d'art des Flandres prétendent au contraire que les écoles du Rhin, de France, de Provence, en un mot de l'Europe entière, sauf l'Italie centrale, procèdent directement de l'école flamande et n'en sont pour ainsi dire que les filles. Je ne parlerai que de l'école d'Avignon, parce que je l'ai étudiée et que je la connais bien, et je dirai que, jusqu'à plus ample informé, elle ne descend pas directement de l'école flamande. On n'est pas forcément le fils d'un homme avec lequel on a des traits de ressemblance.

Cliché Vareilles.

SAINT HILAIRE

(Église de Ménerbes, Vaucluse).

Je ne dirai pas que des maîtres tels que les Van Eyck, les Roger Van der Weiden, les Memline, n'aient exercé une influence indirecte sur leurs contemporains, même étrangers; je ne

prétendrai pas que leurs dessins n'aient circulé d'atelier en atelier, et n'aient inspiré un grand nombre d'artistes. Même sans chemin de fer ni télégraphe, les nouvelles marchaient vite alors ; mais il faudrait, semble-t-il, plus que cela pour que telle œuvre soit dite d'origine flamande, soit un produit de l'école flamande ; il faudrait, par exemple, pour l'école d'Avignon, dont je m'occupe, que les Nicolas Froment, les Enguerrand Charonton, les Pierre Villate, eussent étudié sous des maîtres flamands, soit dans les Flandres, soit à Avignon, soit ailleurs. C'est du reste ce que prétendent les écrivains flamands.

Or, on n'a jamais trouvé la trace d'un peintre avignonnais sur les bords de l'Escaut, on n'a jamais vu le nom de l'un d'entre eux sur les catalogues des associations d'artistes, si nombreuses dans ce pays. D'autre part, on ne voit ni à Avignon, ni à Marseille, ni à Aix, la trace d'un atelier flamand où les artistes provençaux auraient pu recevoir des leçons. Voilà vingt ans que je fouille, sans trêve ni repos, les archives notariales d'Avignon, sans avoir vu un seul nom flamand au xve siècle ; M. Achard avait parcouru avant moi les archives départementales et municipales, avec le même insuccès sur ce point. Le Dr Barthélemy, qui avait entrepris chez les notaires de Marseille un travail analogue à celui que j'ai fait à Avignon, n'a cité aucun nom flamand. M. Numa Coste et moi avons feuilleté à peu près tous les papiers et parchemins des minutiers notariaux d'Aix, et nous sommes arrivés tous les deux au même résultat négatif au sujet de l'art et des artistes flamands.

On a souvent parlé de l'influence énorme qu'aurait exercée le bon roi René dans notre région sur ce point spécial ; tous les historiens l'ont dit et M. Lecoy de la Marche a essayé de le démontrer, si bien que c'est devenu un lieu commun. Voyons ce qu'il y a de vrai dans cette affirmation. Je ne me servirai pour ma démonstration que des seules pièces fournies par M. Lecoy de la Marche dans ses *Comptes et mémoriaux*. Et d'abord, vers 1449, le roi René écrit à « Johannet le flamant » de lui envoyer deux peintres flamands en remplacement de ceux qu'il a déjà et dont il est mécontent ; mais il s'agissait de peindre des scènes de tournois dans le palais de Saumur et non en Provence. Une autre fois, le même prince fait une demande d'artistes des Flandres pour terminer son tombeau. Notons en passant que ce tombeau avait été sculpté par Jean Poncet, Jacques

Morel et Paul Poncet, tous Français d'origine[1]. Enfin, parmi tous les

SAINT MICHEL TERRASSANT LE DÉMON
(Musée Calvet, Avignon).

peintres du roi René dont les noms sont parvenus jusqu'à nous, Copin

1. Les sculpteurs flamands ne vinrent d'ailleurs jamais à Angers, parce que le travail était suffisamment avancé. C'est ce qu'écrivent à René les officiers chargés de l'exécution du tombeau.

Delft seul paraît être d'origine flamande. Or, il n'a travaillé qu'à Angers et dans l'Anjou, où il fut généralement occupé à décorer des sculptures, travail peu artistique s'il en fut. Le seul ouvrage digne d'un peintre lui fut commandé en 1482 par le Dauphin, pour une chapelle de l'église de Saint-Martin de Tours. Quoi qu'il en soit, d'après tous les documents connus, les *Comptes et mémoriaux* en particulier, il paraît évident que Copin Delft a constamment habité l'Anjou et n'est jamais venu en Provence.

Les artistes provençaux ne sont pas allés étudier dans les Flandres — du moins on n'en a aucune preuve à l'heure présente, — aucun artiste de marque n'est venu, de ce pays, travailler soit à Avignon, soit en Provence, soit même à la cour du bon roi René. Reste l'hypothèse où Froment, Charonton, Villate, Dombetti, etc., seraient allés étudier dans une ville d'influence flamande sous un artiste du Nord : Dijon, par exemple, qui, grâce aux ducs de Bourgogne, vit travailler, dit-on, un grand nombre de peintres des bords de l'Escaut.

On l'a prétendu en effet. Nicolas Froment sera allé d'abord sur les bords du Rhin y prendre des leçons et des modèles pour la *Résurrection de Lazare*, du Musée des Offices ; ensuite, puisqu'on ne le retrouve pas à Bruges, il sera venu à Dijon avant de peindre *le Buisson ardent*. Charonton était de Laon : pour venir à Avignon, il n'a pas pu se dispenser de passer par Dijon et d'y faire un séjour. D'ailleurs, il y avait, paraît-il, dans sa ville natale, une école — dont personne n'a encore entendu parler — sous l'influence de l'école de l'Ile-de-France ; c'est là qu'il aura puisé ce qui, dans son faire, s'éloigne de l'art flamand. Guillaume Grabuset, du diocèse de Besançon, n'aura pas eu la peine de se déplacer. Tout le monde sait que la capitale de la Franche-Comté était sous l'influence directe des Flandres. Quant aux Dombetti, originaires de Cuisery en Mâconnais, ils n'auront eu qu'à faire une trentaine de lieues pour aller prendre des leçons à Dijon même, en plein centre flamand. Pour Pierre Villate, comme on sait aujourd'hui qu'il est des environs de Limoges, ce sera un peu plus difficile. Dijon n'est pas précisément sur la route de Limoges à Avignon, mais en faisant un petit crochet, on peut bien passer par là. D'ailleurs, tout chemin mène à Rome et les artistes d'autrefois étaient si voyageurs ! En outre, si Villate est vraiment l'auteur de la *Pietà* de Villeneuve et de *la Résurrection* de Boulbon, — ce qu'il faudra prouver — on pourra le

faire venir tout droit à Avignon. Son œuvre — si elle est de lui — très personnelle, ne procède, paraît-il, d'aucune école.

Mais la preuve de toutes ces hypothèses, — car ce ne sont que des hypothèses, — la preuve, où est-elle ? Si je prétendais que tous ces artistes sont venus à Avignon parfaitement ignorants, ne sachant tenir ni un crayon, ni un pinceau et qu'ils ont été formés à l'art de peindre par des artistes avignonnais, on me rirait au nez et on demanderait la preuve de mes affirmations. On aurait raison, aussi je me garde bien d'avoir pareilles prétentions. Mais j'ose dire que mes hypothèses vaudraient autant que celles des autres, c'est-à-dire rien du tout. Un seul artiste avignonnais a certainement travaillé à Dijon, et y avait peut-être fait son apprentissage. C'est Jean Changenet, du diocèse de Langres. Il y avait même commencé un retable pour le compte de Nicolas Bonesseau, président de la cour de Dijon. Je suis bien aise de dire aux chercheurs bourguignons que le prix fait fut passé chez Me H. Rigolet ou Bigolet, notaire à Dijon, probablement avant 1485, date de l'arrivée de Changenet à Avignon. Par cette date, on voit fort bien que l'influence de ce peintre fut nulle sur les Charonton, les Froment et les Villate.

Nicolas Froment. — Saint Siffrein (Grand Séminaire, Avignon).

Mais, dira-t-on, la preuve, elle est dans le style, dans l'allure générale,

dans les fonds d'or ou de paysages, dans les types, dans les attaches des mains et des pieds, dans les costumes, etc. Je me garderai bien de dire qu'on ne puisse asseoir des raisonnements très spécieux, quelquefois même très solides, sur tous ces détails intrinsèques d'un tableau; que même certains critiques, à l'esprit très délié, n'aient fait, grâce à ces indices, des découvertes fort remarquables, surtout lorsqu'ils avaient une base historique sur laquelle ils s'appuyaient. Je n'ai pas la prétention de mettre en doute le talent incontestable de gens qui me dépassent de cent coudées. En général, cependant, toutes ces dissertations à perte de vue ne sont guère que paroles en l'air et amplifications de rhétorique. Assez souvent écrites de main d'ouvrier, elles intéressent et produisent une certaine impression le jour où on les lit : le lendemain, elles se trouvent la plupart du temps en opposition avec les faits. Pour s'en convaincre, on n'a qu'à lire les longues pages publiées sur *le Buisson ardent* ou sur *la Sainte Cité*, avant la découverte des pièces authentiques établissant l'origine de ces tableaux.

Je vous ai conté l'anecdote de M. Alfred Michiels. Voici ce qu'il écrivait, à quelques temps de là, à la fin de son livre sur *les Artistes flamands de l'Est et du Midi de la France*, avec une bonhomie et une franchise au-dessus de tout éloge :

Le triptyque du *Buisson ardent*. Quelle singulière aventure ! Quatre investigateurs principaux s'étaient occupés avant moi de René d'Anjou, comte de Provence, et du fameux triptyque de la cathédrale d'Aix (de Villeneuve-Bargemont, de Quatrebarbes, Renouvier et Lecoy de la Marche)... J'omets les écrivains qui ont parlé accidentellement du retable et du comté de Provence : Wagen, Foerster, Mérimée, Passavent, Kugler, Michel de Maroles, Boisserie, d'autres encore. Personne n'avait trouvé le moindre texte relatif à l'œuvre mystérieuse, personne n'en avait trouvé l'auteur au moyen de renseignements accessoires et d'inductions logiques. Enfin, j'étudie la peinture avec une extrême attention; je constate la ressemblance positive, indéniable, qui existe entre la facture des trois tableaux — le retable de Saint-Bavon à Gand, la *Fontaine de Vie* de Lille et le *Sauveur en croix* de Nuremberg — et le style de Van der Meire; je groupe autour de cette donnée les preuves les plus claires, les plus solides, ou si le mot preuve semble trop fort, les vraisemblances les plus spécieuses, les présomptions les plus convaincantes, et, à peine ai-je achevé ma démonstration, qu'un texte sort de l'ombre pour annuler toute ma dialectique; un peintre absolument ignoré se dresse devant moi comme un fantôme, et me dit avec un sourire moqueur : « Vous avez très bien raisonné, grave historien; vous avez fait les efforts les plus méritoires pour découvrir l'auteur du *Buisson ardent* et vous pensiez avoir

réussi; vous aviez même persuadé presque tous vos lecteurs; mais la Science a de pénibles mécomptes, le sort vous a tendu un piège : c'est moi : Nicolas Froment, dont vous n'aviez jamais rencontré le nom, qui ai peint le triptyque de la cathédrale d'Aix, et le préfet des Bouches-du-Rhône va vous en donner la preuve[1] ».

Le Miracle de saint Mitre
(Cathédrale d'Aix).

Depuis lors, le fantôme d'Enguerrand Charonton s'est de nouveau dressé en face de M. Michiels. Sans être prophète ni fils de prophète, je crois que d'autres Froment et d'autres Charonton viendront encore faire la

1. *Les Artistes flamands dans l'Est et le Midi de la France*, p. 539.

nique aux critiques les plus habiles et les plus expérimentés. Quand il s'agit de ces questions d'auteur et même d'école, à une époque encore insuffisamment étudiée comme celle qui nous occupe, une bonne pièce d'archives bien authentique vaut mieux que toutes les dissertations les mieux écrites.

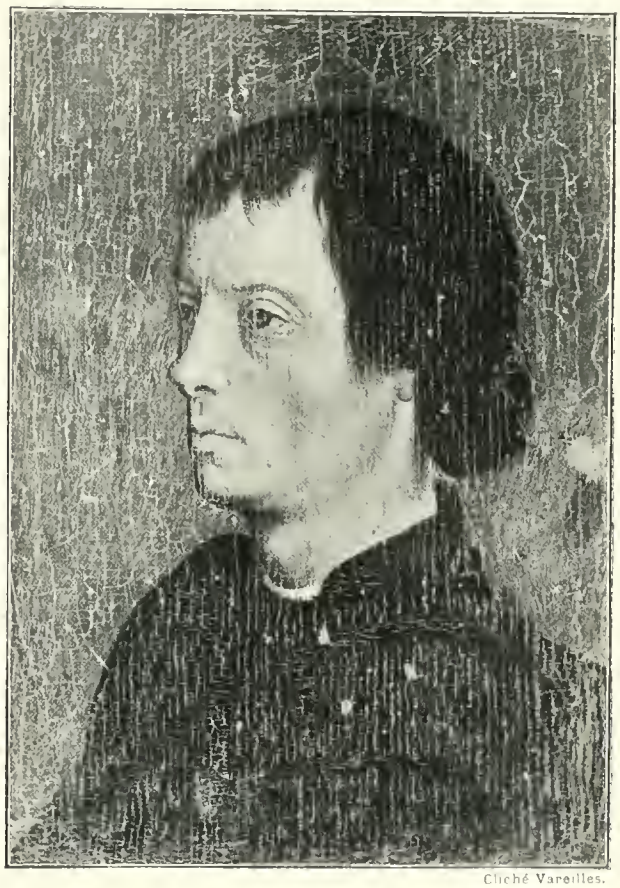
Or, il n'y a aucune pièce d'archives qui démontre en quel lieu les artistes d'Avignon ont fait leur apprentissage, quelles influences ils ont subies, et l'école spéciale où ils ont puisé leur inspiration.

Faut-il en conclure qu'Avignon a possédé une école indépendante, née sur le sol comtadin ? Il faudrait pour cela que les œuvres qu'elle a produites eussent entre elles des points communs et des caractéristiques tellement nettes qu'on pût la différencier des autres écoles. En est-il ainsi ? En ma qualité d'Avignonnais, je ne demanderais pas mieux que de répondre affirmativement. En l'état actuel de la question, il semble que tout prouve le contraire. Trois tableaux, dont l'authenticité est absolue, un certain nombre d'œuvres dont l'origine est sûrement avignonnaise, ne sont peut-être pas des éléments suffisants pour arriver à une conclusion indiscutable. Cependant, tout porte à croire que, pendant le cours du xve siècle, il y eut à Avignon plutôt des écoles particulières, des ateliers, qu'une école avignonnaise proprement dite.

On voit, en effet, une grande ressemblance, une similitude d'allure et une manière presque identique de traiter un personnage, dans l'évêque des volets du *Buisson ardent* et le *Saint Siffrein* du Grand Séminaire; on aperçoit des relations assez intimes entre la *Résurrection de Lazare* des Offices et celle de M. von Kauffman; on sent bien que le *Diptyque de Matheron* a des points de contact avec les portraits du *Buisson ardent*. Le *Miracle de saint Mitre*, de la cathédrale d'Aix, malgré ses additions postérieures, paraît bien sorti du même atelier que les œuvres précédentes, et l'auteur du catalogue des Primitifs français a bien raison de les attribuer à l'école de Nicolas Froment.

Dans cette merveilleuse peinture, connue sous le nom de *Pietà de Villeneuve*, qui n'est ni française, ni flamande, ni italienne, et qui, précisément à cause de cela, paraît être l'œuvre, je ne dirai pas la plus belle, mais la plus étonnante de l'exposition des Primitifs, j'entrevois bien de très grandes similitudes de style avec le retable de Boulbon. Les deux

donateurs, admirables de vérité, ont une allure identique, le même modelé des mains, d'un relief et d'une vérité surprenants, le même surplis largement drapé et puissamment façonné, si bien qu'on les croirait sortis, sinon de la même main, au moins du même atelier.



Cliché Vareilles.

PORTRAIT D'HOMME INCONNU
(Collection de l'abbé Requin).

Mais quelle ressemblance y a-t-il entre ces peintures et celles de Nicolas Froment ? Quel point de contact avec la *Sainte Cite* d'Enguerrand Charonton ? Quelle similitude entre les portraits de Froment et ceux de la *Pietà* et de *la Résurrection ;* ou encore entre ces deux-ci et celui du *Bienheureux Pierre de Luxembourg*, du musée d'Avignon, si curieux et si intéressant ? A quel auteur attribuera-t-on *l'Annonciation* et le *Saint Michel* du musée d'Avignon ? A Froment, à Charonton, à l'auteur de la *Pietà* de Villeneuve ? Il n'a rien de commun avec aucun de ces maîtres. A quel atelier connu rattachera-t-on *l'Annonciation* de l'église de la Madeleine d'Aix ?

Il est donc fort probable qu'Avignon n'a pas eu, comme les Flandres par exemple, *si parva licet componere magnis*, une véritable école de peinture. Mais on peut dire qu'elle a eu, grâce à l'influence du séjour antérieur des papes, à la munificence de ses légats et au bon goût de ses

habitants, une longue suite d'artistes de grand talent, de génie même, qui, venus de divers points de la France, y ont laissé des œuvres qui font l'admiration du monde entier. Quoique sans lien étroit de cohésion entre eux, formés peut-être par des maîtres divers, ils n'en ont pas moins produit de purs chefs-d'œuvre. *Le Buisson ardent*, *la Sainte Cité*, la *Pietà* de Villeneuve, *la Résurrection* de Boulbon, le portrait du *Bienheureux Pierre de Luxembourg*, etc., etc., en sont la preuve indéniable. C'est dans ce sens qu'il y a eu une école avignonnaise, glorieuse pour la cité des papes, qui lui a donné asile, glorieuse aussi pour la France, où les peintres qui l'ont illustrée avaient vu le jour.

En résumé, voici la conclusion de ce travail. Après une période sur laquelle les renseignements font défaut, et qui a produit les peintures de la tour Ferrande, Avignon vit des peintres français travailler au palais de Jean XXII ; puis, sous ses successeurs, l'influence prépondérante passa aux Italiens. Il est facile de s'en convaincre par les fresques du palais des papes, de la chartreuse de Villeneuve et du porche de la métropole d'Avignon. Dès le grand schisme d'Occident, on voit les Français reparaître ; un des premiers fut Bertrand de la Barre, dont les fils s'établirent à Avignon. Au XVe siècle, les peintres sont tous français, sauf Jean Grassi, qui est d'Ivrée en Piémont. Froment est d'Uzès, Charonton de Laon, Villate du Limousin, Dombetti du Mâconnais, Grabuset de Besançon, Chapus et Pacaud d'Avignon, Changenet de Langres, etc. Au XVIe siècle, Guigonis de Genève et Simon de Châlons introduisent l'influence italo-flamande, et plus tard, à la fin du XVIe et au commencement du XVIIe siècle, arrivent des Flandres mêmes des artistes de second ordre, comme de Haas, Van Bauken, Wilhem Greven qui se baptise Guillaume Grève), qui jouirent d'une réputation, sinon d'une valeur considérable. Ils furent détrônés par Nicolas Mignard, les Parrocel et Philippe Sauvan, qui nous amènent jusqu'à la Révolution et à la centralisation à outrance, c'est-à-dire à la fin de l'art provincial.

ABBÉ H. REQUIN

LES PEINTRES DE STANISLAS-AUGUSTE

NORBLIN DE LA GOURDAINE

PREMIER ARTICLE

A toutes les périodes florissantes de son histoire, l'art français, comme s'il se trouvait à l'étroit dans les limites de nos frontières, s'en est échappé pour aller porter chez nos voisins la marque de notre clair esprit, de notre facilité à concevoir simplement et à ordonner avec grâce. Jamais, toutefois, on ne vit, comme au XVIIIe siècle, un aussi considérable exode d'artistes et d'œuvres d'art de chez nous, parce que jamais peut-être, autant qu'à cette époque, les qualités qui sont le fond de notre race, et aussi les défauts de ces qualités, n'atteignirent un si intense et si merveilleux développement.

L'art français du XVIIIe siècle fut adopté par l'Europe entière, comme l'avait été autrefois l'art gothique : dans toutes les académies et dans toutes les collections étrangères, les peintres et les sculpteurs français eurent les places d'honneur, et la liste est longue de ceux qui allèrent ainsi semer par le monde le bon grain de notre influence artistique.

Conseillé par le peintre français Antoine Pesne, le prince Frédéric, le futur Frédéric le Grand, entasse dans ses châteaux de Rheinsberg, de Charlottenbourg et de Sans-Souci, les toiles de Watteau, de Lancret, de Pater, de Chardin, les meubles et les bronzes, les marbres et les tapisseries que des rabatteurs diligents lui adressent de Paris.

Son frère, le prince Henri, partage ses goûts, et accroît, au cours de ses fréquents voyages en France, les collections de Rheinsberg, dont Frédéric lui a fait présent. Quand celui-là veut avoir son buste, c'est à notre Houdon qu'il le demande.

De même Catherine II : quand elle veut élever au tsar Pierre le Grand un monument digne de sa mémoire, c'est Falconet qu'elle appelle à Saint-Pétersbourg, où elle le garde douze années.

Auparavant, Tocqué était venu dans la capitale de toutes les Russies pour y peindre la tsarine Élisabeth ; à Copenhague, où il était passé, en rentrant en France, il avait fait le portrait des souverains. Guillaume d'Orange avait mandé Aved en Hollande, afin de pouvoir poser devant lui et sur le désir de Philippe V, Louis-Michel Van Loo était parti pour l'Espagne.

Les exemples ne finiraient pas si nous voulions les citer tous ; aussi bien ceux-ci suffisent-ils, car, à voir l'empressement des rois, on peut juger de celui des seigneurs.

Un fait à remarquer cependant, c'est que ces artistes, en général, ne s'acclimatent point dans le milieu où ils sont appelés à travailler ; leur commande achevée, la plupart rentrent à Paris, laissant au loin quelque chose de leur talent, mais sans rien rapporter, pour en faire profiter leurs compatriotes, des impressions qu'ils ont pu recueillir à l'étranger.

Voilà précisément pourquoi la personnalité de Norblin de La Gourdaine se présente avec un caractère aussi singulièrement original, pour ne pas dire unique, dans les annales de l'art français au XVIIIe siècle : ce peintre excellemment doué, qui était un artiste dans toutes les acceptions du mot, ne se contenta pas de porter en Pologne la formule élégante qui caractérisait alors notre peinture de genre ; ayant été retenu dans le pays et s'y étant installé, il lui advint cette rare aventure de fonder la véritable école nationale de peinture en Pologne, sur des données aussi éloignées que possible de la formule qu'il avait apportée. S'il peut arriver quelquefois

d'hésiter, pour l'attribution d'une œuvre, entre la première et la seconde manière d'un artiste, ce n'est certes pas pour Norblin de La Gourdaine que cet embarras se produira : il y a un abîme entre ses scènes galantes, toutes de fantaisie gracieuse, et ses tableaux de la vie polonaise, au réalisme pittoresque et précis.

NORBLIN DE LA GOURDAINE PAR LUI-MÊME
Eau-forte originale

Jean-Pierre Norblin de La Gourdaine était né à Misy-Faut-Yonne, un petit village des environs de Montereau, le 1er juillet 1745. On a fort peu de détails sur les débuts de sa vie. On sait seulement qu'il vint de bonne heure à Paris, où il dut avoir une existence difficile, car ses parents ne tiraient de leur petit fief de La Gourdaine, situé à Mussy, en Bourgogne, que des revenus trop minces pour pouvoir venir en aide à leur fils.

Avait-il montré des dispositions précoces? Ou bien le hasard d'une rencontre lui ouvrit-il une voie qu'il ne soupçonnait pas? Rien ne nous

renseigne à ce sujet ; les biographes le donnent comme élève de Casanova à l'École de l'Académie royale de peinture et de sculpture. Né à Londres en 1730, ce Francesco Casanova, un des frères du célèbre aventurier du même nom, était venu en 1751 à Paris, où Parrocel l'avait formé. Peintre de batailles et de chasses, s'essayant aussi dans la scène de genre et le paysage, il avait quelques qualités de vigueur et de hardiesse, et l'Académie l'avait reçu parmi ses membres en 1763[1].

Mais ce n'est pas l'influence de Casanova que révèle l'étude des principales œuvres de Norblin de La Gourdaine. « On peut voir, au musée des princes Czartoryski, à Cracovie, écrit M. le comte Micyelski, un grand album qui contient plusieurs centaines de petits ouvrages de Norblin, au crayon, à la sanguine, à la sépia ou à l'aquarelle : si nous considérons la longue intimité du peintre avec la famille du prince Czartoryski, nous pouvons affirmer que c'est, dans ce genre, une des plus riches collections de Pologne ; elle est aussi très importante, car tout, dans l'album, est signé de la main de l'artiste : *N. f.* (*Norblin fecit*), et la date s'y trouve même quelquefois. Or, plusieurs de ces dessins nous prouvent que Norblin a fait en France ses premières études sérieuses ; tous sont dans le genre d'Antoine Watteau. Ce maître était mort depuis longtemps (1721), lorsque Norblin, adolescent, faisait ses premiers dessins ; tous cependant décèlent cette unique influence. Nous citerons comme exemples un petit paysage au crayon, fait en 1763 et retouché en 1770, représentant un joyeux groupe s'ébattant dans un bois ; deux merveilleuses sanguines, dont l'une (1765) représente une jeune fille assise, qui semble tirée d'un tableau de Watteau, et l'autre (1770), un jeune garçon en Pierrot, pinçant de la guitare, dans une pose charmante de grâce et de désinvolture, toute pleine du sentiment de l'époque. Le mouvement, les types, les costumes, les traits du crayon parfois trop gros, souvent effleurant à peine le papier, tout, dans ces deux sanguines, est comme la copie fidèle des dessins de l'auteur du *Gille*. Le jeune garçon à la guitare rappelle, par sa facture, une sanguine de Watteau, *Jeune homme assis*, qui est aujourd'hui au British

1. Il dut ensuite quitter Paris pour se soustraire à ses créanciers et se réfugia en Autriche ; il mourut en 1805, à Bruhl, près de Vienne. — D'après M. le comte Micyelski, Norblin aurait aussi passé dans l'atelier de Giovanni Casanova, frère du précédent, né à Vienne en 1732, mort à Dresde en 1795, un médiocre peintre d'histoire et de portraits, qui fut professeur et directeur de l'Académie des beaux-arts de Dresde.

Museum; mais par son mouvement et son agencement, il évoque aussi une peinture du maître, *le Mezzetin*, — un garçon assis sur un banc de jardin et pinçant de la guitare, — gravée par Benoît Audran, et actuellement à l'Ermitage de Saint-Pétersbourg.

« Un grand nombre de tableaux à l'huile, composés plus tard par Norblin, nous prouvent indubitablement qu'il n'oublia jamais cette influence première et qu'il est, à coup sûr, disciple de la grande école de Watteau,

Fête donnée a Powasky par le comte Rzewusky, le 10 février 1782.

comme ses charmants prédécesseurs Lancret, Pater, Caresme et autres.

« Un des dessins de l'album des Czartoryski, représentant un cheval, vu de dos, près d'un paysan vêtu à la française, porte la date de *1770*, et l'inscription : *A Paris*, ce qui est intéressant ; en effet, ceci nous indique que Norblin, jusqu'à l'âge de 25 ans, a étudié en France, en dernier lieu à Paris, et qu'à 26 ans, sans doute artiste déjà consommé, il ne séjourna, par bonheur pour lui, qu'un temps très court dans l'atelier de Casanova, à Dresde. »

Certains biographes ont prétendu que Norblin de La Gourdaine obtint le grand prix de peinture en 1771 : c'est là une erreur que les documents nous permettent de constater. En effet, le nom de Norblin de La Gourdaine, appelé simplement La Gourdaine, apparaît pour la première fois dans les

Procès-verbaux de l'Académie royale de peinture et de sculpture[1], à la date du 4 mars 1769 : il figure alors parmi les élèves admis, après le concours d'esquisse, à prendre part au concours d'académie, mais il ne fait pas partie de la liste des artistes participant à l'épreuve définitive.

En 1770, Norblin (appelé cette fois « La Gourdine »), est admis, le 3 mars, au concours d'académie, et, le 31 du même mois, au concours final ; mais on ne décerne pas de prix cette année-là, les envois ayant été jugés par trop faibles.

L'année suivante, Suvée remporte le grand prix et J.-L. David, le second prix. Le nom de Norblin de La Gourdaine n'apparaît dans aucune liste ; sans doute l'artiste avait-il renoncé à la lutte.

En cette année 1771, l'École royale des élèves protégés, fondée en 1749 sur l'initiative de Coypel et de Lenormant de Tournehem, directeur général des Bâtiments, pour achever l'éducation artistique des lauréats des grands prix avant leur envoi à Rome, l'École des élèves protégés comptait cinq élèves : les peintres Vincent et Lebouteux, les sculpteurs Moitte et Foucou, tous grands prix, et, à titre exceptionnel, Norblin de La Gourdaine qui y était entré en 1770, contrairement aux règlements, sans avoir obtenu de grand prix.

Les quatre premiers furent envoyés à l'Académie de France, au moment où le nombre des élèves protégés était réduit à deux (août 1771) ; Norblin, qui avait été admis par faveur et qui, somme toute, n'avait droit à rien, quitta l'école et reçut une gratification ou indemnité de 400 livres.

Parmi les documents que Louis Courajod a publiés dans son histoire de *l'École royale des élèves protégés*[2], d'après les pièces originales conservées aux Archives nationales, il en est un qui nous intéresse tout particulièrement ; c'est une supplique adressée à M. de Marigny, le successeur de Lenormant de Tournehem à la Direction générale des Bâtiments du roi et dont voici la teneur *in extenso* ; elle concerne l'entrée de l'artiste à l'École des élèves protégés, en 1770 :

Le nommé Jean-Pierre Norblin de La Gourdaine, élève de l'Académie royale de peinture et de sculpture, déjà proposé à M. le Directeur général pour remplir la place

1. *Procès-verbaux de l'Académie royale de peinture et de sculpture* (1698-1793), publiés par A. de Montaiglon, T. VIII (1769-1779).

2. *L'École royale des élèves protégés*, par Louis Courajod. Paris, J.-B. Dumoulin, 1874, in-8°.

du sieur Barthélemy, peintre, dans l'École des élèves protégés, et fils du sieur Norblin, possesseur du fief de La Gourdaine, situé à Mussy en Bourgogne, dans lequel ses père

La Résurrection de Lazare
Eau-forte originale.

et mère ont vécu ainsi que luy. Il est connu pour très honnête : sa fortune bornée l'empêche de donner des secours à son fils.

Ce jeune homme passe pour être fort rangé et très laborieux. Quelques officiers de l'Académie en parlent avantageusement : M. Dumont, recteur, le recoit avec amitié. Toutes ces causes réunies le mettent dans le cas qu'exige le premier article des règlements de l'École des élèves protégés pour y être admis.

En marge du mémoire, M. de Marigny a mis un *Bon*, signé d'une *M.*

M. de Montucla, premier commis des Bâtiments, ajouta postérieurement : « Depuis la lettre écrite, on m'a instruit que cela est contraire à l'article 18 des statuts de l'ordre des élèves ». Conformément à ces règlements, il fallait, en effet, avoir obtenu le grand prix pour être admis à faire partie de cette École, avant d'être envoyé à l'Académie de France à Rome.

Norblin fut la seule exception à cette règle formelle; encore dut-il quitter l'École en 1771, lorsque, comme nous l'avons dit, le nombre des élèves fut réduit à deux. Les comptes de la Direction des Bâtiments nous ont conservé la mention de l'indemnité qui lui fut alors payée : « Payé, d'après la lettre de M. le comte d'Angiviller, du 30 septembre 1775, au sieur Norblin de La Gourdaine, pour gratification : 400 livres ».

La lettre du 30 septembre 1775 fait-elle allusion à une somme payée depuis longtemps, ou Norblin dut-il attendre quatre années cette fameuse gratification ? Là encore nous manquons de renseignements. Toujours est-il qu'au moment où M. d'Angiviller datait sa lettre, l'artiste avait quitté Paris pour accompagner en Pologne le prince Adam Czartoryski.

Ici les biographes nous renseignent confusément : la plupart nous le montrent fixé à Dresde dès la fin de 1771[1] et vont jusqu'à parler de la réputation qu'il s'y était faite, en peu de temps, en peignant des tableaux dans le genre de Casanova, son maître; c'est là aussi qu'il aurait étudié Dietrich, qui devait avoir, plus tard, une si curieuse influence sur l'évolution de sa manière.

Ce qui demeure certain, c'est qu'il rencontra, en 1771, le prince Adam Czartoryski et que celui-ci l'emmena en Pologne comme professeur de dessin de ses enfants : nous le trouvons bientôt établi à Varsovie, et nous savons qu'il y demeura jusqu'en 1804, date de son retour en France.

Fortia de Piles, qui passa en Pologne vers cette époque, nous a touché deux mots de la situation des artistes dans ce pays, à la fin du XVIIIe siècle[2] : « Les artistes de Varsovie ne sont pas en grand nombre, écrit-il, et ils seraient réduits à rien si le roi ne les employait pas : on peut dire que

1. M. le comte Micyelski signale en effet de petits dessins d'après nature, à l'encre de Chine, représentant deux paysages au bord d'une rivière, portant la signature *N. F., 1771*, et n'ayant encore rien de polonais.

2. Fortia de Piles, *Voyage de deux Français en Allemagne, Danemark, Suède, Russie et Pologne*, p. 69-70.

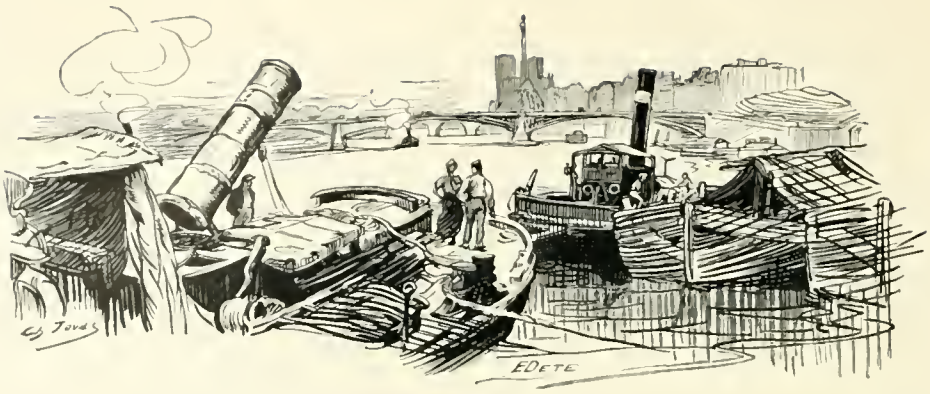
c'est pour lui seul qu'ils y sont établis ; conséquemment, les tristes événements de 1795 auront porté aux arts un coup terrible, dont les suites se feront sentir longtemps. »

Il parle de M. Lebrun, sculpteur français, élève de Pigalle ; de « M. Bieciarelli » (pour Bacciarelli), romain ; de M. Regulski, polonais, graveur sur pierres ; de M. Joffroi, français, graveur sur pierres ; de M. Grassi, italien, peintre de portraits ; et aussi de M. Norblin, français, peintre, élève de Casanova qui « fait des gouaches et des dessins charmans : il a beaucoup d'imagination et ses ouvrages présentent souvent une multitude de figures, qui toutes ont leur caractère et leur expression ; on y retrouve le feu de son maître ; c'est un homme d'un vrai talent dans son genre ».

Quoique cette façon de caractériser un talent soit un peu superficielle, on trouve pourtant indiqués dans les cinq lignes de Fortia de Piles les deux ou trois traits dominants de notre artiste.

FOURNIER-SARLOVÈZE

(*A suivre.*)



LE PONT DES SAINTS-PÈRES

GRAVURE SUR BOIS DE M. EUGÈNE DETE

Ils sont encore trois, chez nous, trois excellents artistes du bois, auxquels l'anglais Smeeton inculqua jadis la science de la belle taille : Auguste Lepère, puissant graveur sur bois, en même temps que peintre savoureux et saisissant aquafortiste ; Henri Paillard, un bon peintre aussi, aquafortiste à ses heures, et plus à l'aise dans le bois original que dans la reproduction ; Eugène Dété enfin, qui pourrait être pris comme modèle et même comme « professeur de traduction », si les jeunes graveurs sur bois d'aujourd'hui se souciaient davantage des principes de leur art.

Car Dété les connaît à merveille, ces principes. Et voyez comme il les applique ; comme il a su garder à ce dessin de Charles Jouas l'harmonie de sa tache, en vertu des lois du noir et du blanc ; comme un travail délicat y vient à point nommé faire valoir cette belle franchise de traits, un peu rude, qui est l'essence même du vieux et délicieux procédé.

Ils sont encore trois chez nous, trois excellents artistes du bois, auxquels l'anglais Smeeton inculqua jadis la science et l'amour de la belle taille....

Mais après eux ? Combien de Lepères, de Paillards et de Détés trouverons-nous pour orner de belles images *solides* nos livres envahis par la molle similigravure, parente pauvre du défunt « bois de teinte » ?

E. D.

EUGÈNE DÉTÉ — LE PONT DES SAINTS-PÈRES

Gravure sur bois, d'après le dessin de M. Ch. JOUAS

E DETE

LES PORTRAITS DE REYNOLDS[1]

EYNOLDS fut, avant tout, un *maître de vérité*, scrutateur curieux et subtil de ses modèles, attentif et expert à noter une particularité de forme et d'allure, à distinguer et à fixer le trait caractéristique d'une physionomie ou l'instant critique d'un mouvement, voire même à définir une personnalité d'enfant, malgré la mollesse imprécise et la décevante mobilité de son masque. La fidélité de sa traduction est d'ailleurs attestée par l'accent individuel de ses images. Ses personnages sont caractérisés autant que naturels : aussi bien savons-nous qu'il était toujours prêt à sacrifier son

1. Notre collaborateur, M. François Benoit, professeur d'histoire de l'art à l'Université de Lille, fera paraître le mois prochain un ouvrage sur *Reynolds*, dont il a bien voulu nous communiquer les bonnes feuilles. Nos lecteurs nous sauront gré de détacher du livre un de ses principaux chapitres. — N. D. L. R.

goût, ses préférences et même son travail, chaque fois que l'instinct ou le hasard faisait prendre au modèle une pose plus aisée ou plus significative. D'autre part, ses effigies n'offrent point cet air de famille qui trahit dans l'œuvre de trop de portraitistes soit la rapidité machinale d'un travail industriel, soit le rayonnement excessif de la personnalité du maître. Elles sont, au contraire, infiniment diverses. On sent que l'artiste a fait, autant que possible, abstraction de soi-même pour serrer de plus près l'original.

..... Mais cette vérité, que Reynolds prisait tant chez les autres et vers laquelle il tendait lui-même de toutes ses forces, il la concevait sous son plus grand angle. Sans méconnaître les mérites du peintre matérialiste qui se contente d'exciter des jouissances sensuelles en impressionnant les yeux, il estimait que « la valeur et le rang d'un art se mesurent à l'effort mental qu'il exige et au plaisir mental qu'il procure ».

Aussi, par portrait véridique, entendait-il non le trait pour trait matériel de minuties physiques passivement enregistrées au hasard d'un inventaire machinal et servile, mais la définition significative de caractères dominateurs rationnellement distingués par une enquête critique. Il avait le plus profond mépris pour ces « peintres froids », dont la plus haute ambition ne dépasse point l'exactitude d'une « imitation mécanique », et il les appariait malicieusement aux peintres de nature morte.

Une de ses opinions les plus fréquemment et les plus fortement exprimées était que « la minutie est le fléau de l'art » et que « le génie consiste dans le pouvoir de généraliser et d'exprimer avec concision et simplicité »; en particulier, il affirmait que « l'excellence d'un portrait... dépend bien plus de l'effet d'ensemble produit par le peintre que d'une observation attentive et d'une transcription fidèle de chaque détail »; qu'on « attrape bien mieux la ressemblance en saisissant l'air général du modèle qu'en répétant identiquement ses traits ».

Sans doute faut-il voir dans cette sagesse, — bien rare en Angleterre, — un fruit de l'étude que sir Joshua avait faite des grands Italiens, surtout de Raphaël et de Michel-Ange. Aussi bien fait-il appel à l'autorité de leurs exemples et écrit-il des pensées comme celle-ci : « Un bon peintre de portraits peut être inapte à réussir un tableau d'histoire; mais un bon peintre d'histoire est certainement capable de réussir un portrait ».

« Le principal de mon effort a toujours porté sur l'ensemble », observe

Cliché Hanfstaengl.

NÉLIA O'BRIEN
(Collection Wallace, Londres).

Reynolds dans une de ses notes autobiographiques : les œuvres de l'artiste confirment la thèse du théoricien en l'illustrant.

La définition qu'elles tentent d'un individu est concise et méthodique : non seulement elles ne retiennent que le détail significatif, mais encore elles le maintiennent à l'échelle. En elles nous percevons l'image à peu près de la même façon que nous aurions perçu l'original, c'est-à-dire que nous en recevons tout d'abord une impression générale qui, en présence du tableau, domine les impressions particulières et, en son absence, leur survit dans le souvenir.

C'est assez dire qu'aux yeux de Reynolds *l'expression primait la forme*. De fait, il a proclamé maintes fois et en termes catégoriques que la fin véritable de l'art est l'interprétation de la vie, la révélation des caractères, la traduction des sentiments et des émotions. Il endossait d'ailleurs toutes les conséquences de sa thèse. Ainsi, il subordonnait la beauté physique à cette beauté morale dont l'artiste rehausse ses figures quand il leur imprime « une apparence de grandeur intellectuelle, de sagesse philosophique et de vertu héroïque ». Avec raison, il croyait à l'ennoblissement et, pour ainsi dire, à la transfiguration du réalisme le plus modeste, chaque fois qu'une surexcitation de son œil ou une exaltation de son âme embrase l'artiste d'une fièvre qui se communique par contagion sympathique au spectateur. Enfin, il revendiquait le droit — dont à la vérité il faisait plutôt un devoir — de ne pas reculer devant la représentation des crises d'action ou de passion. Ce n'était rien moins que braver l'antiquomanie du jour, qui, sous prétexte que les manifestations de la vie physique ou morale rompent l'harmonie des lignes et des formes corporelles, vantait « l'apathie » des statues gréco-romaines et recommandait aux artistes la prudence de Timanthe[1] ; mais Reynolds ne faisait pas mystère de son sentiment à l'égard de « ces milliers d'antiques qui lui paraissent inanimés jusqu'à l'insipidité » !

Bien loin de risquer semblable reproche, ses portraits se distinguent par leur air d'animation. Ce qu'ils évoquent, ce n'est pas le modèle figé dans la roideur d'une attitude apprêtée ou imposée, mais un vivant saisi sur le vif dans l'exercice normal, et par suite aisé, de ses fonctions et de ses facultés.

Aussi bien présentent-ils les symptômes de la vie à ses divers degrés.

1. On sait que, dans la représentation du sacrifice d'Iphigénie, Timanthe avait figuré Agamemnon se voilant la face.

Cliché Hautstaengl.

REYNOLDS. — MISS BOWLES («LOVE ME, LOVE MY DOG»)

(Collection Wallace, Londres.)

Et d'abord de la vie animale : leur corps a de la consistance et leur

SAMUEL JOHNSON
(National Gallery, Londres).

chair de la pulpe ; leur œil brille : leur peau, qui trahit les afflux sanguins et les suintements humides ou graisseux, reluit de toutes les splendeurs

des carnations anglaises : satinée, transparente, toute de lait et de roses chez la femme ou l'enfant : bourgeonnée, couperosée et incandescente chez l'homme, que congestionne l'abus de la viande, de l'ale et du porto.

D'ailleurs cette vitalité s'affirme par de l'action. Malgré la nécessité où l'artiste se trouve de restreindre sa représentation à un instant de la durée, ses images évitent cette apparence de pétrification qui choque dans tant de portraits : souvent elles se montrent dans l'essor d'une énergie active et, si elles sont au repos, c'est encore de la vie qu'elles manifestent, soit de la vie contemplative, soit, tout au plus, de la vie ralentie entre deux phases d'animation.

Elles expriment aussi de l'âme : elles révèlent un caractère, des instincts, des habitudes, des tares vitales ou professionnelles; nous devinons qu'elles ont derrière elles de la vie épuisée et en elles de la vie en puissance. Aussi, en raison de l'humanité que nous leur découvrons, nous intéressons-nous à elles : nous les observons, nous les analysons; bien plus, nous les jugeons, et même, avec quelques-unes, nous sympathisons.

Cependant, il ne suffisait pas à Reynolds qu'un portrait fût expressif plutôt que formel, psychologique plutôt que physique : il fallait encore qu'il mît en vedette et en valeur ce que la personnalité d'un modèle pouvait comporter de ces qualités superlatives qui distinguent l'élite et lui assurent l'empire : la *noblesse* qui impose, la *grâce* qui séduit.

D'ailleurs, l'idée qu'il se faisait de l'une et de l'autre considérées en soi ou dans leur expression artistique était conforme à l'élévation de son propre caractère, à la justesse de son esprit, à la pureté de son goût.

Ainsi, il n'avait garde de confondre les apparences de la noblesse avec sa réalité, la morgue et l'emphase qu'affecte la parade préméditée ou apprise des vaniteux et des parvenus, avec la grandeur naïve que manifestent naturellement et inconsciemment le visage et le geste de l'homme moralement supérieur ou du dignitaire égal à sa supériorité sociale; il détestait la mise en scène pompeuse d'un Rigaud; il n'aimait rien tant que « l'imposante simplicité » des figures de Titien. De fait, ses effigies aristocratiques ont vraiment grand air : elles affirment, avec la tranquille aisance d'une habitude héréditaire, l'intime certitude d'une éminence native; ses images de personnalités publiques annoncent l'énergie froide et l'autorité dominatrice de l'homme d'action, militaire ou politique; enfin, les portraits

d'intellectuels participent en quelque façon de l'éminente dignité de l'esprit.

Cliché Hanfstaengl.

JOHN CHARLES, VICOMTE ALTHORP
(Collection du comte Spencer, Londres).

Toutefois, pour sensible qu'il fût à la noblesse, Reynolds l'était encore

plus à la grâce, du moins à la grâce prenante qu'exhalent la naïveté ou la gaminerie de l'enfant, l'ingénuité rêveuse de l'adolescente, la gravité tendre des mères, les modesties, les ardeurs, les vivacités, les coquetteries féminines. C'est par leur grâce que nous attirent et nous retiennent tant d'adorables bambins, angéliques ou espiègles, et aussi de charmantes jeunes filles vives et rieuses, et encore tant de figures de femmes, exquises, fines ou énigmatiques.

Cette expression significative, révélatrice de l'intime originalité de l'individu, Reynolds la demandait relativement peu à l'interprétation de la physionomie.

Sans doute, son œuvre offre plus d'un exemple de ces yeux qui sont « des fenêtres de l'âme » et de ces lèvres qui sont éloquentes sans paroles. Cependant, c'est surtout dans le geste qu'il s'efforçait de surprendre le caractère, et c'est par le geste qu'il s'ingéniait à le traduire : le geste était à ses yeux « le langage instinctif de l'homme, le plus naturel et le plus éloquent ». Mais, fidèle à son principe, il subordonnait les gestes particuliers à leur résultante, l'attitude générale.

Aussi prêtait-il à la pose une attention qui le différenciait profondément de ses confrères. « Ceux-ci — le réquisitoire est de lui — avaient un assortiment de poses qui servaient pour toute personne, indistinctement. La conséquence était que tous leurs tableaux avaient l'air de peintures d'enseignes ; et s'ils avaient à composer une histoire ou un groupe de famille, leur premier soin était de courir à leur album de lieux communs, rempli d'esquisses dérobées à diverses peintures : ensuite ils exploraient leurs estampes, pillant une figure par ci, une figure par là ; mais jamais ils ne se donnaient la peine de penser par eux-mêmes. »

Pour lui, il voulait que la pose fût simple autant que véridique : chez Raphael, il n'appréciait rien tant que « la façon vraie et naturelle dont tous ses personnages paraissent s'acquitter de leurs rôles » ; au contraire, les Français l'exaspéraient par leur goût pour « le feu et l'esprit » et par leur « manie d'imprimer à toutes leurs figures l'air d'un chevalier errant prêt à entrer en lice, ou d'un petit maître qui serait flanqué de son maître de danse » ! Il n'avait pas meilleure opinion des travestissements mythologiques et des bergeries où se plaisaient les Lely et les Kneller, et, si

son œuvre présente quelques dames en Diane, en Junon, en Nymphe ou

LAWRENCE STERNE
(Collection du marquis de Lansdowne, Londres).

en vestale, la liste en est trop vite épuisée pour qu'on ne les considère pas comme des exceptions.

Au contraire, il était toujours à l'affût de l'attitude à la fois la plus pittoresque, la plus vivante et surtout la plus expressive — entendez la plus capable de faire valoir la qualité dominante de l'originalité physique ou morale du modèle, et, dans certains cas, sa spécialisation sociale. Aussi, quand le sujet y prêtait, il consacrait à cette partie de son travail le meilleur de son effort, cherchant et changeant jusqu'à ce que les conclusions d'un calcul réfléchi, une chance d'inspiration, voire une distraction du modèle oubliant la séance, lui eussent donné satisfaction.

Peut-être cette partie de son art est-elle celle qui lui fait le plus d'honneur : en tout cas, elle reste pour nous ce qu'elle fut pour lui, capitale.

Tantôt c'est un de ces gestes qui trahissent simplement la vie. Reynolds excelle à les rendre intéressants par l'apparence de vérité et d'aisance qu'il leur imprime, autant que séduisants par les mouvements de lignes et les oppositions de masse qu'il en déduit.

Toujours quelque particularité de maintien rappelle la mobilité de nos articulations, l'instabilité de notre équilibre, la souplesse et aussi la faiblesse de nos membres. Le personnage est-il au repos ? Toujours, comme ce serait le cas dans la réalité, il s'abandonne quelque peu. S'il est assis, il est légèrement tassé, penché en arrière ou de côté et calé par quelque soutien. Debout, il s'aide, soit en étayant le torse par le secours d'une main qui est appuyée sur la hanche ou introduite dans une poche, soit en soulageant une des jambes par un déplacement du centre de gravité qui porte le poids du corps sur l'autre ; soit, plus souvent, en s'adossant ou en s'accoudant à un montant de porte, à un arbre, à un socle.

Les gestes dynamiques, expressifs de l'activité physique, ne sont ni moins variés, ni moins justes, ni moins agréables.

Parfois ce n'est qu'une manifestation de notre mobilité animale : un adulte se promène ; un enfant court ou gambade.

Plus souvent, c'est quelqu'une de ces actions qui impliquent un jeu plus actif et plus complexe de nos fonctions et de nos facultés. Il en est de toutes sortes. Les unes sont tout élémentaires et, dans une bonne mesure, machinales : une femme enfile un gant ou relève sa robe. D'autres, — ce sont proportionnellement les plus nombreuses, — supposent une dépense plus grande d'attention : une tension ou une fixité de regard, une déviation de la tête ou du torse, semblent servir une curiosité ; ou bien

encore c'est une extension indicatrice du bras ou de la main. D'autres fois,

Cliché Haufstaengl

MRS. HOARE ET SON FILS

(Collection Wallace, Londres).

la personne manie un objet : fréquemment elle s'amuse avec un oiseau,

elle caresse ou excite un chien ; beaucoup d'enfants folâtrent et souvent avec animation.

Il n'est pas rare non plus que le modèle se livre à quelque besogne : c'est ainsi que plusieurs dames s'appliquent à des travaux d'aiguille ; mais, la plupart du temps, l'occupation prête à quelque association d'idées ou renferme une allusion transparente, grâce auxquelles nous sommes renseignés sur une qualité du sujet.

Cependant la catégorie de beaucoup, et à tous égards, la plus intéressante, est celle des poses dont la fin est de traduire quelque direction générale ou particulière de vie morale. Beaucoup d'attitudes annoncent un état contemplatif : c'est le cas de nombreuses effigies d'hommes, voire d'adolescents, mais surtout de femmes jeunes et âgées ; ici, une tête lasse appuyée sur une main ; là, un visage levé, des yeux au ciel ou perdus dans le rêve, un index touchant le menton ou les lèvres ; souvent aussi, c'est un livre à la main, avec l'air de méditer une lecture.

Mais la collection la plus curieuse est celle des gestes qui trahissent un sentiment ou une pensée et, par suite, nous découvrent une particularité de caractère intime : c'est l'amour sous des formes diverses ; c'est surtout la tendresse maternelle et l'affection filiale, dans l'interprétation desquelles l'artiste s'est complu et surpassé.

Enfin, il est un groupe de poses qui révèlent soit des anomalies physiques, soit des aptitudes natives ou acquises, soit encore des habitudes ou des tares professionnelles : ici, c'est une myopie ou une surdité qui s'accusent ; là, c'est une dame qui dessine ou joue d'un instrument, un dilettante qui feuillette des estampes, un savant qui lit ou travaille, un causeur qui explique, un acteur en scène.

Une preuve — et c'est peut-être la meilleure — de l'énergie et du succès de cette poursuite des signes caractéristiques de la vie à ses différents degrés et sous ses aspects divers, est le fait que des graveurs ont pu dénaturer le sens de plusieurs portraits de Reynolds et les publier avec un titre de scène de genre.

Il arrivait pourtant que l'artiste préférât au geste coutumier de la vie courante un geste exceptionnel correspondant à un moment où son personnage avait donné toute sa mesure : il en résultait alors une sorte de mise en scène, dans une posture non seulement dramatique,

Cliché Hanfstaengl.

REYNOLDS. — GEORGE JOHN, VICOMTE ALTHORP

(Collection du comte Spencer, Londres).

mais encore symbolique, si l'on peut ainsi dire. N'allait-il pas jusqu'à

Cliché Hautstaengl

LADY ANN BINGHAM
(Collection du comte Spencer, Londres).

admettre que « l'on montre l'homme rien qu'en montrant son action » ?

Du reste, ses efforts ont été couronnés de succès. La manière dont ses

figures se présentent est non seulement infiniment diverse, non seulement presque toujours naturelle, agréable et décorative, mais encore très souvent singulièrement significative. Plus d'une fois même elle possède toute la valeur d'une définition précise et suggestive.

..... Tout compte fait, l'art de Reynolds reste un bel exemple de *réalisme supérieur*. D'un regard curieux et perçant il a exploré la complexité du vrai ; d'une main sûre il en a fixé les traits délicats et les nuances fugitives. Beaucoup de ses images sont si véridiques, si caractérisées, si vivantes de vie physique et de vie morale, de vie anglaise et de vie générale, qu'elles valent comme documents d'histoire et d'humanité. Plusieurs même ont le privilège — qu'elles ne partagent qu'avec les chefs-d'œuvre des très grands maîtres du genre — de nous intéresser au portrait de personnes que nous n'avons pas connues et dont quelques-unes n'ont pas d'histoire !

C'est que, plus d'une fois, par delà les apparences physiques et malgré les dissimulations instinctives, Reynolds a su entrevoir et dévoiler *un peu d'âme !*

François BENOIT

CORRESPONDANCE D'ALLEMAGNE

L'EXPOSITION DE DUSSELDORF

Dusseldorff, 18 août 1904.

Pour la seconde fois dans l'espace de deux ans, la jolie cité rhénane s'est montrée fidèle à ses traditions et a bien servi les intérêts de l'art, en rapprochant sur un même point et en mettant à la portée de ses visiteurs des chefs-d'œuvre dispersés dans les églises, les séminaires, les collections publiques ou privées. L'exposition de 1902 avait porté surtout sur l'art religieux du haut moyen âge, sur les œuvres de sculpture et d'orfèvrerie, sur les émaux que le pays rhénan a produits en si grand nombre et avec tant d'éclat, aux époques romane et gothique. Celle de 1904 est la suite logique et le complément naturel de sa devancière. Elle offre une vue d'ensemble sur le développement de la peinture dans cette même région, depuis le premier tiers du XIVe siècle, jusqu'au milieu du XVIe. La place d'honneur est naturellement réservée à l'école de Cologne, ainsi qu'aux maîtres qui ont travaillé dans les villes du cours inférieur ou moyen Rhin. Mais l'école de Westphalie, dont l'évolution est parallèle à celle de Cologne et s'accomplit dans sa dépendance, avec le maître de Liesborn et les Dünwegge, est, elle aussi, richement représentée. Un choix de primitifs flamands et hollandais, pour la plupart anonymes, rappelle quels rapports intimes existèrent de bonne heure entre l'art néerlandais et l'art rhénan, et comment, à une certaine date, ils en vinrent à peu près à se confondre. De plus, quelques exemplaires de la peinture du haut Rhin, de la Souabe et de la Franconie, comme le très intéressant tableau de Donaueschingen *(Saint Antoine et saint Paul ermite)*, et la belle *Madone au buisson de roses*, de Shongauer (Saint-Martin de Colmar), sollicitent des comparaisons instructives et permettent d'entrevoir le génie propre des diverses écoles. Présentées avec beaucoup de goût et de méthode, sans entassement ni surcharge, ces œuvres, que l'on voit si difficilement dans la pénombre des églises ou des sacristies, prennent ici toute leur valeur et s'éclairent par le rapprochement avec des œuvres congénères.

Un excellent catalogue critique, rédigé par M. Firmenich-Richartz, un des historiens les plus compétents de l'école de Cologne, et précédé d'une courte et substantielle préface du Dr Paul Clemen, aide le visiteur à s'orienter dans le monde merveilleux et compliqué de l'art ancien, et, pour ce qui touche à l'art moderne, M. Fritz Bismeyer met sa parfaite obligeance au service des curieux.

Dans les salles réservées aux primitifs, des moulages reproduisant les créations capitales de la statuaire gothique dans les pays rhénans et la Westphalie, font un cadre approprié aux retables et aux tableaux votifs. Le portail sud de Notre-Dame d'Andernach, et celui de la cathédrale de Munster, le portail roman de la cathédrale et les deux portails gothiques de Notre-Dame de Trèves, les figures tombales de Wittekind (église d'Enger) et de Gunther de Schwarzburg (cathédrale de Francfort), les madones de Saint-Géréon, de Sainte-Marie-au-Capitole, de Sainte-Ursule de Cologne, le groupe de la Visitation de Minden, donnent une idée de l'évolution de la sculpture, du XIIe au XVe siècle.

Une introduction plus directe encore à l'intelligence des œuvres exposées est fournie par une importante collection de manuscrits. On y peut suivre les transformations du style et l'élaboration des motifs, depuis les créations hardies et brillantes de l'époque carolingienne et du temps des Othons, jusqu'aux livres d'heures allemands et flamands des XVe et XVIe siècles. Les trésors des cathédrales d'Aix-la-Chapelle, de Cologne, de Trèves, les églises d'Essen, de Gladbach, de Gerrisheim, toutes les grandes bibliothèques de l'Allemagne occidentale, les collections privées du duc d'Arenberg, du prince de Salm-Salm, du comte Mirbach-Harff, ont contribué à composer cette série si importante qui nous mène du VIIe siècle à la Renaissance.

C'est d'abord une collection de canons datant du VIIe siècle (bibliothèque du dôme de Cologne), œuvre du moine Sigebert, remarquable par ses riches initiales irlandaises et ses encadrements où les figures animales se mêlent aux bandeaux enroulés. Le *Codex de l'abbesse Ada* (bibliothèque de Trèves), exécuté au commencement du IXe siècle, avec ses grandes et brillantes miniatures tenant toute la page, un évangéliaire de la même époque (bibliothèque d'Aix-la-Chapelle), où les évangélistes groupés sur une page sont drapés comme des statues romaines, représentent au mieux l'art carolingien, tout pénétré de traditions antiques. Un autre évangéliaire, exécuté à Aix-la-Chapelle (bibliothèque régionale de Stuttgart), très proche encore du style carolingien, montre la persistance de cet art dans la période suivante et marque la transition à l'époque des Othons. L'*Evangéliaire d'Othon III* (trésor de la cathédrale d'Aix-la-Chapelle), datant de la fin du Xe siècle, représente excellemment cette dernière. Le style othonien atteint son apogée en deux manuscrits célèbres exposés ici : le *Codex d'Egbert*, chef-d'œuvre de l'école de Reichenau (bibliothèque municipale de Trèves), avec ses cinquante-six scènes tirées du Nouveau Testament, et le *Codex d'Echternach* (bibliothèque grand-ducale de Gotha), qui, par le style, se rattache étroitement au premier. L'*Evangéliaire d'Henri III* (bibliothèque de Brême), écrit à Echternach, sous l'abbé Hambert, et offert à l'empereur bientôt après son avènement, au milieu du XIe siècle, montre le développement du même style.

Le génie inventif et libre du XIIe siècle se manifeste avec éclat dans une œuvre des plus curieuses : les *Visions de sainte Hildegarde* (Bingen). Trente-deux illustrations y figurent les visions de la sainte, avec une hardiesse et une originalité d'invention qui se hasarde en dehors de la tradition.

Le XIIIe siècle est représenté (entre autres œuvres significatives) par un psautier de 1239 (collection du duc d'Arenberg, Bruxelles), où l'on admire de vivantes figurations de martyres de saints, des travaux des mois et de la résurrection des morts.

Au XIVe siècle, les œuvres se pressent. Je citerai notamment un antiphonaire colonais (bibliothèque de Dusseldorf), un Ancien Testament, où, sur un même feuillet, sont figurés les sept jours de la création ; un livre d'heures, orné de huit brillantes miniatures (collection de Salm-Salm) ; le XVe siècle est représenté par le *Livre d'heures de Catherine de Clèves*, duchesse de Gueldre, chef-d'œuvre exécuté par un artiste flamand, au texte richement orné de bordures et de drôleries ; soixante et onze miniatures, dont quinze occupent toute la page, représentent des scènes du Nouveau Testament (collection du duc d'Arenberg) ; le XVIe par un livre d'heures, orné de miniatures très soignées (collection du duc d'Arenberg) et par le *Livre d'heures de Charles-Quint*, avec vingt miniatures très fines, rehaussées d'or, exquises par le sens du paysage, racontant l'histoire de la Passion, depuis le mont des Oliviers jusqu'à la Mère des Sept Douleurs (collection du prince de Salm-Salm).

On sait que la peinture de chevalet débute à Cologne au commencement du XIVe siècle, mais ne se dégage que lentement du style de la miniature et des formules linéaires de la peinture murale. Déjà, cependant, un diptyque de 1370 (Musée royal de Berlin) montre dans la délicatesse du motif, dans la justesse du modelé intérieur et la souplesse des draperies, l'essor d'un art qui passe du style impersonnel et narratif au plus tendre lyrisme et se rapproche de la vie par l'expression d'un sentiment individuel. La Vierge surtout dans l'un des panneaux est charmante. Assise sur un trône gothique, elle embrasse l'Enfant, habillé et debout dans son giron. Celui-ci caresse sa mère d'une main et tend l'autre vers un bouquet de fleurs qu'elle lui présente d'un geste gracieux. L'œuvre, par sa date et son caractère, appartient à la période que domine la personnalité assez mystérieuse de maître Wilhelm de Herle : elle correspond assez exactement aux nos 4 et 5 du musée de Cologne. Les œuvres que l'on attribuait jadis à ce fondateur de l'école colonaise semblent revenir de droit à son élève et successeur, Herman Wynrich de Wesel, qui épousa sa veuve et continua son atelier. Avec lui, une conception vraiment pittoresque remplace décidément les formules linéaires. Nous trouvons ici un pendant à la célèbre *Vierge au pois* de Cologne. Même type, au front bombé, au nez droit et fin, à l'ovale allongé, même grâce virginale, même coloris riche et profond. Mais l'Enfant est couché sur le bras gauche de sa mère et tient comme elle une fleur de pois. C'est une variante un peu moins parfaite du même motif. Un *Crucifiement* (de la collection Hermann Clément, à Aix-la-Chapelle) n'est pas moins remarquable par la tendresse chantante de son coloris, avec ses rose clair et ses jaune soufre, que par la touchante beauté de l'expression qui reste lyrique plus que tragique. Plus délicate encore, une *Madone avec l'Enfant*, entourée du prince des apôtres, des deux saints Jean, de saint Georges et de sept vierges saintes (collection Hans Félix, Leipzig). C'est une œuvre du fini le plus précieux, du plus riche coloris, et dont la naïveté familière et précieuse fait penser au délicieux et célèbre tableautin du musée municipal de Francfort, exposé dans une salle voisine. Je citerai encore, de cette période si intéressante par son obscurité même, deux petits chefs-d'œuvre de grâce exquise et de coloris chantant : un petit autel de la Vierge (collection du consul Weber, Hambourg) ; un autre petit autel à volets (Trèves), représentant, au milieu l'Adoration des Mages dans une étable au toit de chaume, avec des anges qui chantent, assis sur les solives. Sur les volets,

sainte Catherine en manteau jaune doublé de bleu, sainte Hélène en manteau violet. Les tons, pénétrés d'or, sont merveilleux de souplesse et d'harmonie musicale. L'Enfant, au cou trop raide, est assez gauchement dessiné, mais les visages sont excellents de douce bonhomie, et l'effet de clair obscur est déjà très heureux. Enfin, comme terme dernier de cette évolution vers la vie et la vérité, on peut considérer une *Mort de la Vierge* (collection Freiherr von Brenken, Wewer), où l'expression de la douleur est très délicatement variée, où les types sont saisissants de vraisemblance familière. Une autre *Madone avec l'Enfant* (collection Wittich, Darmstadt), restaurée par Philippe Veit, très curieuse par le type plus arrondi du visage, et parce que l'on y trouve réunis des motifs empruntés à la Madone du Musée germanique, à *la Madone au buisson de roses*, de Cologne, et à *la Madone aux violettes*, forme la transition naturelle à une nouvelle période. Celle-ci est dominée par une personnalité tout à fait supérieure et qui se détache en pleine lumière. On peut dire que l'exposition de Dusseldorf est le triomphe de Stephan Lochner, le maître du Dombild. Originaire de la Souabe, venu de Meersburg, au bord du lac de Constance, établi à Cologne vers 1440, Lochner unit au lyrisme mystique de l'école une liberté, un sens de la vie et de la beauté, une tendresse tout humaine, qui font de lui un maître émouvant et charmant entre tous. Il s'affranchit de toute solennité et de toute gêne hiératique, en gardant toute la dignité du sentiment religieux. Il exprime, avec une chaleur avec une délicatesse infinies, les plus purs et les plus profonds sentiments de l'âme. *La Madone aux violettes* domine, au même titre que le Dombild, toute la production contemporaine. Malgré les restaurations qu'elle a subies, l'intention première en subsiste et elle est incomparable de douceur et de charme. La Vierge et l'Enfant sont un admirable et unique mélange de pureté céleste et de touchante humanité, de réalité et de rêve. Il y a là une intimité et une largeur d'expression, une sensualité pure et tendre que pas un Flamand, pas même Memling, n'a su atteindre. Il est regrettable que l'on n'ait pas profité de l'occasion pour grouper autour de ce merveilleux chef-d'œuvre *la Présentation au temple*, de Darmstadt (annoncée cependant au catalogue), *la Madone au buisson de roses* et *le Jugement dernier*, de Cologne. On aurait eu ainsi une vision synthétique de cet art tout pénétré d'amour, et qui résume mieux que tout autre, avec l'âme mystique du moyen âge, l'éveil des sentiments nouveaux. Une petite *Nativité* (collection de la princesse Maurice de Saxe), nous le montre, il est vrai, sous son aspect le plus aimable de coloriste chaleureux et de pénétrant poète. Un *Christ en croix* du Musée germanique, entouré de saints et de saintes, fait valoir aussi le charme unique de ses types originaux, et les délicieux accords de vert et de rouge, de bleu et jaune pâle, qui sont comme des nuances d'âmes. Il est une beauté virginale, faite d'innocence et de rêverie tendre, que seul Lochner a su dire.

L'espace me manque pour dire combien cette exposition est féconde en renseignements sur le développement ultérieur de l'école rhénane et sur ses rapports avec l'art des Pays-Bas : sur le maître de *la Mort de Marie*, et le maître de *la Glorification de la Vierge*, le maître de *la Sainte-Famille*, le maître de *Saint Sévérin*, que deux excellents portraits de femmes font connaître sous un jour particulier ; le maître de *l'autel saint Barthélemy*, représenté surtout par deux œuvres remarquables : le *Saint André* et *Sainte Colomba*, du musée de Mayence, et *l'Adoration des Mages*, de Sigma-

ringen : sur le Néerlandais, Joos de Clève, le maître de *la Mort de Marie*, et sur Jan Jost, le maître du *Grand autel de saint Nicolas*, à Calcar, exposé ici et d'un intérêt capital. Je n'ai pu que donner une idée très sommaire des ressources accumulées à Dusseldorf, pour l'étude des primitifs allemands. J'ajouterai seulement que diverses collections particulières mettent sous les yeux du visiteur d'incomparables trésors, une œuvre capitale de notre Simon Marmion (collection du prince de Wied), d'admirables Rembrandt, notamment une *Diane et Actéon*, de 1635 (collection du prince de Salm-Salm), un *Bon Samaritain*, de 1631 (collection de M. Thode), un *Tobie guérissant son père*, de 1636 (collection du duc d'Arenberg), des Van der Meer et des Hals, un ensemble très important de Menzel, et que l'exposition internationale qui fait suite à la rétrospective, et où triomphe Rodin, donne une idée des plus complètes de l'évolution de l'art contemporain.

M. HAMEL

BIBLIOGRAPHIE

Moscou, par Louis LÉGER, de l'Institut. — Paris, H. Laurens, 1904, gr. in-8°.

Voici une belle monographie de plus dans la collection des *Villes d'art célèbres*.

Elle a ceci de particulièrement attachant que Moscou, la cité lointaine où vibre le cœur de la Russie, est la seule où il faille s'adresser si l'on veut chercher le génie, l'histoire, les légendes, les traditions et l'art de l'empire russe, et que cette ville, vers laquelle nous entreprenons si difficilement un pèlerinage pourtant facile, demeure en notre esprit imprécise et mystérieuse, avec le triangle de son Kremlin qui revêt, aux yeux du patriote russe, un caractère sacré : avec ses églises et ses palais aux somptueux décors, sa Place rouge, la plus vaste du monde, et les riches monuments de sa Ville blanche.

Elle a encore deux autres qualités, qui nous la rendent précieuse, cette monographie : elle unit le savoir d'un historien de grand mérite, M. Louis Léger, à la richesse d'une illustration de premier ordre ; et elle atteint bien certainement ainsi le quadruple but que l'auteur se propose, et qui est de provoquer, chez le lecteur, le désir de voir l'incomparable cité ; de réveiller chez lui, s'il l'a visitée, le souvenir d'impressions éprouvées ; de contribuer simplement à les lui faire mieux goûter, s'il se sert du livre comme d'un *cicerone*, et, enfin, de le consoler de n'avoir pu en jouir, s'il n'a pas la facilité de faire le voyage.

E. D.

La Beauté rationnelle, par Paul SOURIAU. — Paris, F. Alcan, 1904, in-8°.

L'auteur s'est proposé, dans cet ouvrage, qui fait partie de la *Bibliothèque de philosophie contemporaine*, d'affirmer les droits de la raison sur l'art, sur le sentiment, sur

le goût, et de provoquer dans les esprits un élan vers les beautés supérieures. Il nous montre comment il est dès maintenant possible d'établir une théorie du beau, nette et positive, qui s'impose par son évidence. Il en détermine les principes, qu'il applique ensuite aux formes les plus variées de la beauté physique.

Légitimité de l'esthétique rationnelle, détermination de l'idée du beau, la beauté sensible, la beauté intellectuelle, la beauté morale, tels sont les titres des différentes parties de cet ouvrage. L'intérêt principal qu'il présente est de poser le problème du beau dans son ampleur et de nous apporter, pour le résoudre, une méthode vraiment rationnelle. L'esthétique rationnelle évoluera sans doute, mais comme évoluent les sciences, n'abandonnant jamais une idée que pour lui substituer une idée supérieure et plus compréhensive ; elle ne se modifiera que pour accomplir quelques progrès. Elle finira par triompher, ayant pour elle la grande force, la force patiente et tenace, la force de la vérité.

P. M.

L'Art pour tous, conférences recueillies par Louis LUMET. — Paris, E. Cornély, 1904, in-18.

Un jour, sans doute au sortir d'une conférence, M. Louis Lumet s'est dit qu'il était grand dommage de voir les conférenciers semer tant de belles idées et répandre tant de bonnes paroles, sans que nul songeât à les recueillir, pour en faire bénéficier ceux que les nécessités de la vie empêchent d'en profiter immédiatement.

Il a donc assumé la tâche délicate de publier en recueil, avec une préface dans laquelle il fait l'historique des groupes de propagande esthétique actuellement en exercice, des conférences faites par MM. Roger Marx, Frantz Jourdain, Georges Renard, Georges Lecomte, Jean Viollis, Hustin, J. Rais, P. Calmettes, Ch. Fromentin, etc., sur les musées et les monuments de Paris.

Le titre est un peu trompeur en apparence, ou plutôt il aurait besoin d'une explication : car, au fond, ce que contient cet intéressant recueil, n'est-ce pas comme un aperçu de ce qui a été fait et de ce qui est tenté tous les jours pour l'éducation artistique du peuple, le premier pas vers *l'Art pour tous ?*

R. G.

Salons 1900-1904, par Tristan LECLERE. Préface de Gustave GEFFROY. — Paris, E. Sansot, 1904, in-18.

Signalons le volume nouveau, dans lequel M. Tristan Leclere, « qui est aussi Tristan Klingsor de son nom de combat poétique », réunit les études qu'il a consacrées aux Salons de ces quatre dernières années. La critique en est consciencieuse et pénétrante, la forme soignée, non dépourvue de recherches... et de trouvailles : « A lire seulement une page de son livre, écrit M. Geffroy dans sa préface, on aperçoit tout de suite qu'il est bref et ordonné, précis, voire méticuleux ». De combien de critiques d'art de ce temps pourrait-on faire un semblable éloge ?

A. M.

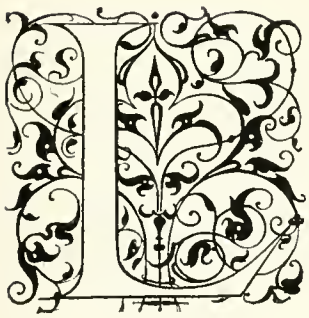
Le gérant : H. DENIS

PARIS — IMPRIMERIE GEORGES PETIT, 12, RUE GODOT-DE-MAUROI.

LA PEINTURE HOLLANDAISE AU XVe SIÈCLE

ALBERT VAN OUWATER ET GÉRARD DE SAINT-JEAN

(PREMIER ARTICLE)



L'HISTOIRE de la peinture primitive hollandaise est encore à faire, faute de matériaux. Ce n'est pas que l'art n'ait existé de bonne heure dans ce pays comme ailleurs : le jour où une cathédrale — celle de Saint-Servin, par exemple, à Maëstricht, dès le XIe siècle — a été construite, un édifice religieux de cette importance n'a pas pu surgir sans utiliser une légion de sculpteurs, d'orfèvres, de verriers, de miniaturistes et de peintres étrangers ou indigènes. Ceux-ci ont dû établir une tradition : le développement s'est fait peu à peu et, selon la règle ordinaire, c'est sans doute par la sculpture que les premiers progrès ont été accomplis. Il est certain, en tout cas, qu'une sculpture autochtone existait en Hollande dès le XIVe siècle, et M. Pit est probablement dans le vrai quand il suggère que Claus Sluter fut un Hollandais. En ce qui concerne la peinture, les chefs-d'œuvre semblent être venus plus tard, à moins que les plus anciens n'aient disparu avec les noms de leurs auteurs.

Thierry Bouts, devenu Flamand par adoption, et Albert van Ouwater sont les deux premiers peintres nés en Hollande dont les noms ont survécu.

Est-il permis de dire qu'Ouwater soit bien réellement le plus ancien des deux ? Thierry Bouts, que l'on a souvent considéré, sans preuve bien nette à l'appui, comme un élève d'Ouwater ou un imitateur de ce maître,

pourrait bien avoir été son prédécesseur. C'est à peine faire une conjecture que d'admettre aujourd'hui la présence de ses deux fils et la sienne dans la *Scène* de Saint-Pierre de Louvain, exécutée entre 1464 et 1468. Or, l'âge du portrait de Thierry Bouts, dans ce tableau, permet de faire remonter sa naissance au début du xve siècle, comme le proposait, il y a vingt ans, M. van Even. Rien n'empêche donc de croire qu'au cours de la période antérieure à 1450, date de son arrivée à Louvain, Thierry Bouts a pu connaître, personnellement ou par ses œuvres, Jean van Eyck — et même Hubert.

Aujourd'hui que la prodigieuse supériorité d'Hubert comme paysagiste commence à être mieux connue, on ne peut plus dire, avec van Mander et les plus vieux maîtres haarlémois de son temps, que ce soit à Haarlem qu'on ait « d'abord adopté la manière correcte de traiter le paysage ». Il est même singulier que les historiens d'art n'aient pas remarqué plus tôt à quel point les fonds de paysage de toutes les parties du retable de Gand dépassent en sincérité, en fidélité à la nature, tout ce qui a été fait en ce genre pendant le cours du xve siècle. Dans tel paysage de Memline, on pourra trouver, il est vrai, un ciel d'un bleu plus exquis; mais le retable, et aussi certains tableaux de chevalet attribués à Jean, mais que l'on commence à regarder comme des œuvres d'Hubert, offrent, dans le rendu de la perspective aérienne, dans le dessin des cassures de rochers, dans la physionomie des végétaux, dans la transparence des eaux courantes, dans le frisson vivant des feuillages, dans le doux moutonnement des cimes des forêts, une vérité, un charme et une souplesse qui ne se sont jamais retrouvés avant le siècle des Ruysdaël, des Cuyp et des Claude Lorrain.

Il est très vrai cependant, et on doit le proclamer, que l'école de Haarlem fut la première à s'emparer de ces précieuses conquêtes flamandes. L'emploi du paysage conçu par grandes masses, sincèrement étudié, grassement et souplement exécuté, tel que l'avait compris Hubert, restera un des caractères de la peinture primitive haarlémoise et, en général, hollandaise; et ce caractère se retrouve chez deux peintres flamands par adoption, nés Hollandais : Thierry Bouts et Gérard David.

Seulement, insistons-y, c'est Hubert, avec les Limbourg, mais encore mieux qu'eux, qui a été l'initiateur : c'est de lui que le grand mouvement est parti pour se propager, on ne sait pas encore bien comment, à travers

A. van Ouwater. — La Résurrection de Lazare
(Musée de Berlin).

tout l'art hollandais. Les innombrables visiteurs du retable de Gand auraient pu constater depuis longtemps cette vérité élémentaire; mais quel est celui d'entre nous qui n'a pas cru à une assertion imprimée plutôt qu'au témoignage de ses propres yeux? C'est à cause de cette habitude moutonnière que nous avons nous-même longtemps, comme tant d'autres, laissé passer sans protestation la phrase de van Mander au sujet du paysage né à Haarlem.

Le peu que l'on sait sur Albert van Ouwater nous a été fourni par Carel van Mander[1].

« Albert Ouwater, — dit le vieux biographe, — a précédé Gérard de Saint-Jean qui avait été son élève. Il y avait de lui, dans la grande église de Haarlem, au sud du maître-autel, un retable dit romain, parce qu'il avait été érigé par les pèlerins de Rome. Au centre, il y avait deux figures en pied de saint Pierre et de saint Paul. Au-dessous du retable, il y avait un curieux paysage dans lequel étaient représentés des pèlerins, les uns en marche, les autres au repos, mangeant et buvant.

» Van Ouwater était fort habile dans la peinture des têtes, des extrémités, des draperies et du paysage. Les plus vieux peintres sont d'avis que c'est à Haarlem qu'on a d'abord adopté la manière correcte de traiter le paysage.

» Il existait de van Ouwater un assez beau tableau en hauteur dont je n'ai vu qu'une copie en grisaille. Il représentait la *Résurrection de Lazare*. L'original fut soustrait avec d'autres objets d'art, pendant le siège de Haarlem et emporté par les Espagnols dans leur pays. Pour l'époque où avait été produite cette œuvre, le personnage de Lazare méritait d'être considéré comme une très remarquable figure nue. Dans le même tableau, on voyait un temple d'une belle ordonnance, avec des colonnes malheureusement un peu trop petites. D'un côté, les apôtres; de l'autre, les juifs. Il y avait aussi de jolies figures de femmes et, au fond, des personnages qui regardaient la scène par les piliers du chœur. Heemskerk allait souvent contempler cette belle peinture sans pouvoir rassasier ses regards : « Mon fils, disait-il au propriétaire, qui était son élève, de quoi donc ces gens-là se nourrissaient-ils » ? Il faisait allusion au temps prodigieux

1. *Le Livre des peintres*, trad. Hymans, 1884. T. I, p. 87.

que les peintres avaient dû consacrer à l'exécution de pareils travaux.

» Voilà tout ce que le temps nous a conservé de cet ancien maître pour sauver son nom de l'oubli ».

H. Hymans ajoute en note :

« Le seul renseignement que l'on possède sur son existence est une mention des registres de Saint-Bavon, à Haarlem, où, en 1467, une tombe fut ouverte « pour la fille de Ouwater » (Van der Willigen, *Artistes de Harlem*, p. 49). L'anonyme de Morelli (*Notizia d'opere di disegno*, Bassano, 1800), étant chez le cardinal Grimani, à Venise, en 1521, admirait *le molte tavolette de paesi per la maggior parte de mano de Alberto de Olanda* ».

La date ci-dessus prouve que Van Ouwater, en 1467, avait eu le temps de se marier et d'être père. On doit donc admettre qu'il est né *avant* 1445. Mais combien de temps avant ? Une année, ou trente, ou même davantage ? Attendons un document d'archives plus révélateur.

M. le Dr Bode a consacré, dès 1890, un important article[1] à la *Résurrection de Lazare* si heureusement retrouvée, qui venait d'entrer au musée de Berlin. Ayant reçu une photographie sombre et mal venue d'un tableau de Gênes, il y avait reconnu une peinture exécutée par un artiste du Nord des Pays-Bas, sous l'influence ou plutôt suivant la tradition des Van Eyck ; mais les caractères de cet ouvrage ne lui permettaient de l'attribuer à aucun peintre déjà classé. M. Scheibler, à qui il montra cette photographie, reconnut aussitôt la composition décrite par C. van Mander. Restait à savoir si l'on avait affaire à un original ou à une simple copie. M. Scheibler se rendit à Gênes, vit la peinture et constata que c'était bien l'original. Le tableau d'Ouwater entra au musée de Berlin en 1889.

L'allusion de C. van Mander au pillage de 1573 semble très fondée. Le marquis Manelli, dernier propriétaire du tableau, l'avait reçu en héritage de la famille Balbi, qui le considérait par tradition comme un cadeau du roi Philippe II. Mais, ainsi que le fait justement observer le Dr Bode, la tradition orale avait peut-être embelli ce simple fait que l'un des nombreux officiers génois de l'armée de Philippe II, lors du pillage de Haarlem, aurait pris ce tableau comme part de butin.

1. *Annuaire des musées royaux de Prusse*, Berlin, 1890, t. XI, p. 35.

Gérard de Saint-Jean.

L'Histoire des ossements de saint Jean-Baptiste

(Musée de Vienne).

Sans être un chef-d'œuvre, cette *Résurrection de Lazare* offre un grand intérêt pour l'histoire de l'art. C'est un fragment précieux d'une chaîne brisée dont les anneaux sont dispersés ou détruits. Elle permet de faire quelque chose de plus que des conjectures sur l'art primitif hollandais.

Sa relation avec les Van Eyck, avec Hubert surtout, s'affirme dès le premier coup d'œil par les formes de l'architecture. On y voit les mêmes colonnettes grêles, aux chapiteaux élancés, aux bases étroites et élevées, les mêmes chapiteaux de pilastres ornés de bas-reliefs, qui se trouvent, par exemple, dans *la Vierge Rollin* du Louvre ou le triptyque de Dresde. Quant aux figures, proches parentes aussi de celles des compositions de Van Eyck, il n'y a de vraiment un peu vivantes que celles qui regardent la scène à travers la grille du fond; le groupe principal montre une tendance à imiter la petitesse des mains, les gestes pathétiques qu'on remarque dans certains ouvrages d'Hubert Van Eyck, méconnus jusqu'à ces derniers temps, le *Calvaire* de l'Ermitage, par exemple. Mais ce qui manque le plus au disciple, c'est précisément la qualité suprême de ses maîtres — de ses modèles, tout au moins, — celle qu'on retrouve dans les personnages immobiles de Jean, comme dans les figures plus agissantes d'Hubert : le parfait naturel de l'attitude et du mouvement. Ce serait de la cruauté envers Ouwater que de comparer les personnages de sa *Résurrection de Lazare* avec les sept figures et surtout les dormeurs des *Trois Maries;* mais, à y regarder de près, la comparaison avec les acteurs des scènes du retable de Gand, qui frapperait moins vivement au premier coup d'œil, serait tout aussi écrasante.

Chez Ouwater, à moins que d'autres tableaux de lui ne nous le révèlent plus original, il n'y a aucun progrès réellement essentiel. Son art est comme le pâle reflet de l'éblouissant soleil des Van Eyck.

Ses figures font moins penser à des êtres vivants qu'à des mannequins admirablement exécutés; sa composition est raide et symétrique : quelle différence avec le grouillement si naturel des figures dans les volets de Berlin et le *Calvaire* de l'Ermitage ! Et si l'on cherche des raccourcis plus hardis que celui du Lazare, on les trouvera sans peine dans le groupe, trop confus, il est vrai, et traité un peu en esquisse, mais si nouveau comme attitudes, du *Jugement dernier* de l'Ermitage.

Ces remarques ne pouvaient guère venir à l'esprit de personne, avouons-le, tant que M. James Weale n'avait pas réussi à séparer au moins en partie l'œuvre d'Hubert de celui de Jean. Si M. Weale lui-même n'a pas encore osé rendre à Hubert les deux volets de l'Ermitage, inquiétants pour lui à cause de la présence inattendue d'un sens caricatural que l'on croyait être particulier à Jérôme Bosch, il sera forcé, comme nous l'avons été nous-même après une certaine résistance, de pousser jusqu'au bout la logique des prémisses qu'il a si ingénieusement et, à notre sens, si justement posées[1].

Gerard de Saint-Jean. — La Vierge et sainte Anne (Dextre du diptyque de Brunswick).

Il faut cependant noter, avec M. Bode, parmi les caractères propres à Ouwater, la façon dont il comprend l'éclairage de ses figures : « Il voit la scène, même dans une enceinte fermée, comme si elle était en plein air ». Tandis que les van Eyck recherchent l'harmonie somptueuse des effets d'intérieur, Ouwater se contente d'une lumière égale et claire qui a l'avantage, si c'en

1. Voir : *Hubert van Eyck*, par J. Weale, *Gazette des Beaux-Arts*, 1er juin 1901, et *Popular Opinions concerning the van Eycks examined* by J. Weale : *Burlington Magazine*, mars 1904.

est un, de conserver leurs couleurs réelles aux vêtements de brocart dont plusieurs de ses personnages sont revêtus, et dont il reproduit les riches nuances « avec l'extraordinaire fidélité à la nature et à la maîtrise que nous admirons chez les van Eyck ».

A supposer même que Thierry Bouts, autre fervent des luxueuses étoffes brochées, ne fût pas le prédécesseur, mais seulement le contemporain d'Ouwater, c'est des van Eyck, on le voit, que l'école hollandaise serait tributaire pour ceci encore. Les van Eyck, pour l'essentiel de l'art, ont tout inventé ou du moins tout porté à la perfection. Leurs successeurs, si l'on met à part certains efforts parfois heureux pour atteindre à une profondeur plus grande dans l'intensité de la couleur, ne pourront réellement se tailler un domaine nouveau que dans l'expression des sentiments, plus poétique chez Memline, plus dramatique chez Rogier.

Il faut espérer que d'autres œuvres d'Ouwater viendront s'ajouter au tableau du musée de Berlin. Le Dr Bode a remarqué, au musée d'Utrecht, une *Adoration des Rois* qui est « de la main d'Ouwater ou d'un maître très proche ». L'éminent critique a-t-il précisé quelque part cette opinion énoncée en 1890 ? Elle vaudrait la peine de l'être.

C'est encore « l'influence d'Ouwater » que M. Bode signale au cours du même article, dans une *Résurrection de Lazare* de la collection R. von Kaufmann, de Berlin, où, à côté d'une certaine rudesse dans la conception et d'une trop grande liberté de pinceau, il loue une belle couleur et un remarquable fond de paysage. L'auteur de ce tableau serait un artiste du dernier quart du xve siècle. Pour nous, c'est Nicolas Froment, vers 1450.

Une œuvre encore a été attribuée avec quelques réserves prudentes à Albert van Ouwater. C'est le *Portrait de moine* de la collection Ingres, à Montauban. Dans un travail dont la première partie est sous presse, je donne les motifs qui me font attribuer à Hubert van Eyck ce très beau portrait, reproduit pour la première fois dans les *Chefs-d'œuvre des musées de France*, par M. Louis Gonse, qui y voit une œuvre exécutée au milieu du xve siècle, mais qui ajoute « qu'il pourrait être comparé, pour la fermeté du dessin et la vérité de l'observation, à certains portraits de Jean van Eyck ». Reculons d'un tiers de siècle la date d'exécution de cet admirable portrait ; mettons Hubert (un peu moins ferme dessinateur, mais encore très grand peintre et modeleur) à la place de l'impeccable Jean

van Eyck, et nous serons dans la vérité. J'espère, du moins, présenter de bons arguments à l'appui de cette attribution.

Voilà, sauf erreur, tout ce que les historiens d'art ont établi ou suggéré à propos d'Albert van Ouwater. Arrivons maintenant à l'œuvre beaucoup plus riche de son brillant élève, Gérard de Saint-Jean.

Gérard de Saint-Jean.
Un Chartreux protégé par sainte Barbe
(Volet senestre du diptyque de Brunswick).

De même que pour Ouwater, c'est encore presque uniquement chez Carel van Mander que nous puiserons les détails connus sur l'œuvre et la vie de ce maître. Voici à peu près textuellement ce qu'il dit : « Encore très jeune, Gérard fut l'élève de van Ouwater et, sous plus d'un rapport, non seulement il a égalé son maître, mais il l'a surpassé, notamment par la valeur de ses compositions, l'excellence des figures et des expressions, bien qu'il ait pu le lui céder sur d'autres points, tels que le fini, la délicatesse et la netteté du travail.

» Le petit Gérard habitait chez les chevaliers de Saint-Jean, à Haarlem, d'où lui vint son surnom ; toutefois, il n'était pas affilié à l'ordre.

» Ce fut là qu'il peignit pour le maître-autel un grand triptyque, le

Christ en croix, œuvre admirable. Les volets étaient également de grande dimension et peints sur les deux faces. L'un de ces volets et le panneau central ont péri pendant les troubles religieux et le siège. Le volet sauvé a été dédoublé et forme aujourd'hui deux beaux tableaux, qui sont chez le commandeur, dans la grande salle du nouveau bâtiment. Le tableau qui formait la face extérieure de ce volet représente un miracle ou quelque épisode surnaturel : l'autre est un *Christ sur les genoux de la Vierge* ou une *Descente de croix ;* le Sauveur est représenté mort et étendu de la façon la plus naturelle, environné de disciples en pleurs. Le visage des saintes Femmes exprime une telle affliction, qu'il serait impossible d'aller plus loin dans la traduction de ce sentiment. La Vierge, assise, les traits contractés et trahissant la plus poignante douleur, a été un objet d'admiration et d'éloges pour les artistes les plus célèbres de notre temps.

» Non loin de la ville, chez les Réguliers, il y avait aussi plusieurs travaux du peintre ; ils ont péri pendant la guerre ou ont été détruits par les iconoclastes.

» Il reste de Gérard, dans la grande église de Haarlem, une vue de cet édifice très bien exécutée. Elle pend au côté sud de la nef.

» Gérard était un maître de si haute valeur, que lorsque Dürer vint à Haarlem, la contemplation de ses œuvres arracha cette exclamation à l'illustre artiste : « En vérité, en voici un qui fut peintre dès le sein maternel » !

» Il est mort à peine âgé de vingt-huit ans ».

A ces détails, M. Hymans en ajoute un seul : « L'anonyme de Morelli parle de peintures de Gerardo di Olanda qu'il vit chez le cardinal Grimani, à Venise. Il n'y a pas de sujet désigné ». Le renseignement est d'autant plus vague, qu'on peut se demander s'il s'agit bien de Gérard de Haarlem dans ce passage, et non de Gérard David. Les relations de ce dernier avec le cardinal Grimani ne font plus de doute, maintenant que l'inspiration, sinon même la main de Gérard David, a été reconnue avec certitude dans le fameux *Bréviaire*.

L'examen de l'œuvre de Gérard de Saint-Jean nous apprendra, heureusement, quelque chose de plus. Cette œuvre a été reconstituée au moyen des deux volets décrits par van Mander, conservés aujourd'hui au musée de Vienne (n° 58 et 60). L'honneur des premières identifications revient à

Waagen. Certaines erreurs de ce savant historien d'art paraissent inexplicables aux chercheurs d'aujourd'hui, qui oublient volontiers les facilités apportées à leurs travaux par les chemins de fer et la photographie. Waagen ne peut être rendu responsable que de ses erreurs purement esthétiques. Pour le reste, il faut admirer son étonnante aptitude à conserver longtemps dans son souvenir les menues particularités de tableaux vus une seule fois.

Gérard de Saint-Jean. — Saint Bavon
(Revers du volet senestre du diptyque de Brunswick).

Dans un ouvrage sur les *Chefs-d'œuvre de l'art à Vienne*[1], il étudie les deux volets : « N° 58. — Geertgen van Saint-Jans, appelé aussi Gérard de Haarlem. — *Le Christ mort sur les genoux de sa mère, pleuré par quatre saintes et quatre saints.* Volet d'un tableau d'autel. Bois. H. 5 pieds 6 pouces. L. 4 pieds 5 pouces.

» Ce volet et son pendant n° 60, d'après une note collée sur le dos de celui-ci, furent offerts en 1635 au roi Charles Ier d'Angleterre par les États-Généraux de Hollande, et évidemment achetés par l'archiduc Léopold-Guillaume, lors de la vente publique qui eut lieu après la mort du roi. La légitimité de l'attribution à ce maître, un des plus célèbres de l'école primitive hollandaise, est confirmée, en outre, par une grande gravure de F. Matham, sur laquelle son nom est imprimé ; fait d'autant plus

1. *Die Vornehmsten Kunstdenkmaler in Wien.* Vienne, 1866, chez W. Braumuller.

important, que c'est la seule œuvre authentique du maître qui nous ait été conservée ».

« N° 60. — *L'Histoire des ossements de saint Jean-Baptiste.* Dans le fond, à droite, leur inhumation en présence du Christ : au premier plan, leur crémation sur l'ordre de Julien l'Apostat ; un peu en arrière, les religieux de l'ordre de Saint-Jean apportant à Saint-Jean-d'Acre les reliques qu'ils ont sauvées. Pendant du n° 58. Mêmes dimensions. Les chevaliers de Malte rappellent les nobles et sincères effigies de Holbein ».

L'éloge est fortement exagéré, bien que, faute du modelé tout à fait large et solide qu'exigerait cette comparaison avec l'un des plus grands maîtres du portrait, on y trouve une très louable recherche du caractère, et aussi, comme l'observation en a été faite plusieurs fois, un premier essai de ces portraits collectifs qui sont une des gloires de l'art hollandais.

Crowe et Cavalcaselle, avec leurs préjugés idéalistes, sont plus sévères pour les volets de Vienne :

« Si ces pièces, disent-ils[1], étaient réellement attribuables au peintre sous le nom duquel elles sont cataloguées, nous devrions les tenir pour l'œuvre d'un artiste du XVIe siècle, influencé par Quentin Matsys, dont il imite franchement les tons sombres, les masques vulgaires et les nez proéminents ». Ce n'est pas tout : ils refusent de croire à Gérard de Saint-Jean comme auteur du volet, parce que la crémation des restes de saint Jean « n'est pas un miracle ». Ils oublient que van Mander a dit : « Un miracle ou quelque épisode surnaturel ». D'ailleurs, l'identification indiscutable d'une des faces des volets entraîne celle de l'autre. La description que fait van Mander du Christ sur les genoux de la Vierge ne laisse aucun doute, et, s'il en restait un, la gravure publiée par Jacques Matham serait là pour le lever. Voici d'ailleurs l'inscription, rigoureusement copiée avec ses abréviations, qu'elle porte dans sa marge inférieure :

« *Magnifico clarissimoq. Juveni ac Domino D. Jacobo à Campen, Pictori excellentiss. Mathematicarum, Opticæ ac Archytectonicæ peritissimo, omnium bonarum Artium Summo Admiratori, Amatori, ac Cultori, hanc celeberrimi Pictoris Gerardi Leydani (quem Alb. Durerus ex utero matris natum pictorem dixit) apud Equites Melitenses Ordinis S. Io. Bapt :*

1. *The Early Flemish Painters.* Londres, John Murray, 1879, p. 249.

Harlemi quondà famuli ac pictoris, Geertje van S. Ians vernaculà dicti, in æs à filio meo incisà tabulà, tibi unicæ semper amatà commendatàq. ego.

« *Iac. Matham L. M. D. C. Q.* ».

Au coin gauche inférieur, dans le champ de la gravure, on lit :

Cum privil. Sa. Cæ. M.
Gerardus Leydanus Pictor
ad S. Io. Babt. Harlemi
pinxit.

Au coin droit :

Theodorus Matham sculpsit Iac. Matham
excud.

Est-il vraiment possible de refuser son adhésion à un témoignage aussi catégorique ? Matham est évidemment très bien renseigné et nous pouvons le croire aussi quand il dit que Gérard de Saint-Jean est originaire de Leyde.

Quel dommage qu'il n'ait pas donné la date de la naissance du maître ! Sur ce dernier point, on en est réduit aux conjectures. Plus d'un critique, s'appuyant sur un passage de van Mander, a cru pouvoir placer sa période de production entre 1450 et 1460. Van Mander dit, en effet, dans sa biographie d'Ouwater :

« ... Albert Simonsz m'assure qu'en la présente année 1604, il y a soixante ans que lui était l'élève de Jean Mostaert, lequel était alors âgé d'environ soixante-dix ans... A. Simonsz, qui a bonne mémoire, affirme que Mostaert déclarait n'avoir jamais connu Ouwater ni Gérard de Saint-Jean ».

Ne laissons pas tomber le mot « environ », à propos de l'âge de J. Mostaert. Chez les jeunes gens de quinze à vingt ans, l'appréciation de l'âge d'un vieillard est toujours exagérée : chacun de nous peut se rendre compte de ce fait en fouillant dans ses souvenirs.

Il est probable que les impressions d'A. Simonsz ont suivi la règle générale. D'après lui, J. Mostaert serait né en 1474 « environ ». Une diffé-

rence de sept ou huit ans, si l'on veut bien y réfléchir, n'est pas extraordinaire dans ces conditions.

Ainsi donc, il est possible que Mostaert, né non pas vers 1474, comme le voudrait le calcul de Simonsz, mais vers 1480 et même un peu plus tard, n'eût pas connu personnellement Gérard de Saint-Jean, même si celui-ci était mort en 1495, par exemple. Mieux encore : supposons, ce qui n'est pas impossible, que Mostaert soit né réellement en 1474. Ce n'est guère avant l'âge de dix-huit à vingt ans qu'un débutant comme lui aurait eu l'occasion de faire personnellement connaissance avec l'artiste. Gérard eût donc pu vivre jusqu'en 1492 et même 1494 sans que cette occasion se fût présentée. N'oublions pas, enfin, que Gérard vivait très retiré dans un couvent, ce qui n'était pas pour rendre plus faciles ses relations avec les jeunes artistes. Et nous voilà amenés une fois de plus à conclure que Gérard a parfaitement pu vivre et travailler pendant une moitié de la dernière décade du XVe siècle.

Ces réflexions se trouvent corroborées par les considérations plus précises de M. Friedlaender. Cet historien d'art, dans le mémoire le plus complet et le plus judicieux qui ait été écrit sur Gérard de Saint-Jean[1], a repris la question en tenant compte de plusieurs éléments. Le simple aspect des tableaux de Vienne lui fait déjà sentir qu'on se trouve, avec ces ouvrages, près de la limite du XVe au XVIe siècle. « Bien des choses qui sont propres à la peinture du XVIe siècle, au nord et même au sud des Pays-Bas, se trouvent déjà là ou s'y préparent ». Il rappelle, d'autre part, à propos du costume, que les peintres avaient l'habitude d'employer des modes un peu surannées pour donner au spectateur l'illusion de temps et de pays lointains. L'emploi des souliers « lourds, larges, arrondis par devant », nous amène, dans ces conditions, aux « années 90 » plutôt qu'aux « années 80 ». Si l'on suppose que le grand autel des Johannites a été terminé en 1493, — et tout porte à croire que c'est un des derniers ouvrages du maître — si l'on se souvient, d'autre part, que Gérard est mort à l'âge de vingt-huit ans, « il faudra placer la date de sa naissance vers 1465 ».

Une telle date n'est pas en désaccord avec le rôle de précurseur que l'on attribue à Gérard de Saint-Jean et que ce maître a réellement joué dans l'histoire de l'art. Mais précurseur en quoi, au juste ?

1. *Geertgen tot S. Jans*, dans l'*Annuaire des musées royaux de Berlin*, 1903, 1re livraison.

Les frères van Eyck, Petrus Christus, Thierry Bouts, Rogier, Memline, Gérard David l'ont dépassé, soit pour l'excellence du dessin et du modelé ou le caractère des têtes, ou l'expression dramatique, ou le rendu des détails du paysage, ou la nuance rare des tons du ciel, — bref, pour toutes les qualités qui suffisent à la création d'un chef-d'œuvre. Que lui reste-t-il donc ?

Gérard de Saint-Jean.
Donatrice et saint Adrien
(Volet senestre du triptyque de Prague

Une comparaison qui poussera les choses à l'extrême va nous permettre d'indiquer plus clairement ce qui lui appartient en propre. Supposons un amateur un peu superficiel, qui ne connaîtrait l'art que par les vitrines des marchands et les Salons annuels. On lui montre deux peintures : une Vierge des premières années de Jean Bellini et une esquisse de plafond par Tiepolo. Il fait un effort pour admirer l'œuvre noble et sérieuse du premier grand peintre vénitien ; mais, au fond, il trouve la Vierge et l'enfant un peu raides, les draperies un peu froides, le drap d'honneur du trône trop détaillé, les échappées de paysage de droite et de gauche trop symétriques. Quelle différence avec le plafond de Tiepolo ! Ici, plus de symétrie ni de froideur ; une harmonie, si l'on

peut dire, plus éparpillée ; une composition et des attitudes libres jusqu'à la fantaisie. Les personnages mythologiques dont la toile est peuplée semblent s'amuser d'être là : les ailes étendues de Pégase percent l'azur profond ; tout brille, tout remue, tout respire la vie vénitienne idéale, entre le ciel et l'eau, parmi des nuages dont on sent le moëlleux. L'exécution est adéquate à l'inspiration : le pinceau, on le devine, s'est promené joyeusement sur cette toile, laissant çà et là des traînées d'empâtements légers et hardis ; les taches éclatantes des riches vêtements se fondent par leurs bords avec les blancs nacrés des nuages, avec les bleus ambrés du ciel. Notre amateur se délecte devant cette création où le rêve d'un artiste épicurien s'est donné carrière. L'éclat de la couleur, le « bouquet de tons » lui plaît mieux qu'une harmonie sévère et profonde : le brio de l'exécution le charme, le mouvement des draperies l'enchante, l'allure aisée des personnages le ravit. Nul doute dans son esprit, nulle hésitation : pour lui, Tiepolo est le vrai peintre « moderne » ; l'autre n'est qu'un « primitif », auquel il envoie sans grande conviction un coup de chapeau suffisamment respectueux.

Certes, entre Gérard de Saint-Jean et Tiepolo, il y a un abîme et pour notre amateur, peu familiarisé avec l'histoire de l'art flamand, Gérard est un « primitif » comme les autres. Mais pour les contemporains, il en fut autrement. Les derniers ouvrages, tout au moins, du peintre des Johannites, leur donnèrent sans aucun doute, au degré près, cette même impression d'art nouveau, d'art essentiellement « moderne ». Il est parfaitement vrai que, du fond d'un couvent de Haarlem, un jeune homme timide, un demi-moine, a brisé et franchi les barrières de la tradition hiératique, bouleversé les vieilles règles de la composition ; jeté ses personnages dans un apparent désordre, donné plus de liberté à leurs mouvements, plus d'aisance à leurs draperies, mis autour d'eux et dans tout le paysage où ils se meuvent, et jusque dans le feuillage des arbres, plus d'air et d'atmosphère, tout cela avec une exécution où l'on sent parfois quelque chose qui rappelle la liberté d'une esquisse.

En cela même, il avait été précédé, répétons-le, par Hubert van Eyck ; mais la tentative d'Hubert avait presque avorté pendant plus d'un demi-siècle, et c'est bien quelque chose que de l'avoir délibérément reprise et, surtout, imposée. Désormais, en Néerlande, l'hiératisme est mort ; une voie

nouvelle est ouverte, qui aura son aboutissement suprême, dans le Nord, à Rembrandt ; dans le sud, à Rubens. Certes, l'évolution aurait eu lieu, même sans le secours du petit Gérard, mais c'est à lui qu'en revient la responsabilité, — après Hubert, — pour les pays néerlandais.

Gérard de Sain Jean.
Donateur et saint Julien
(Volet dextre du triptyque de Prague).

Au point de vue de l'esthétique pure, habituée à ne tenir compte que des chefs-d'œuvre, ces renouvellements ont peu d'intérêt. Il faut avoir le courage de le rappeler constamment : les entraves de l'hiératisme n'empêcheront pas un Jean van Eyck d'être au moins aussi grand qu'un Rubens. Mais, au point de vue historique, il est extrêmement intéressant de suivre les fluctuations, les transformations du goût et de la technique, les progrès, même relatifs, même secondaires, qui donneront aux chefs-d'œuvre futurs non pas peut-être plus de profondeur, mais plus d'aisance et de charme.

Ces considérations, semble-t-il, auraient trouvé plus logiquement leur place à la fin d'une étude sur le maître qui nous occupe ; mais il nous a semblé qu'elles pourraient, comme un falot qui envoie sa lumière en avant, servir de guides pour l'examen de ses ouvrages.

Nous voudrions, en effet, tenter pour la première fois le classement chronologique des tableaux, déjà assez nombreux, qui constituent l'œuvre aujourd'hui restitué à Gérard de Saint-Jean; essayer de montrer dans sa trop courte carrière la marche suivie par son esprit. L'entreprise est périlleuse, car la logique absolue, qui ne se trouve pas toujours dans les recherches mêmes des savants, joue un rôle encore moindre dans la fantaisie des artistes, sujette à des temps d'arrêt et même à des retours. Peut-être tel document d'archives, qu'on trouvera demain, viendra-t-il modifier en partie notre classement. Mais à chaque jour suffit sa peine, et l'on ne bâtirait guère, si l'on se préoccupait, à l'avance, des démolitions partielles qui pourront survenir. Notre essai de classification est fondé sur un principe très simple et généralement accepté. Dans la règle, à ne tenir compte que des grandes lignes, tout artiste, pendant sa vie courte ou longue, suit les mêmes phases de développement que l'art dans son ensemble. Edmond About, sous une forme plaisante, mais juste, a énoncé le premier cet aphorisme : « L'art de l'enfance ressemble à l'enfance de l'art ». Après de premiers essais, plus ou moins informes, l'artiste se met à la rude discipline de la nature; il copie, à la fois timidement et résolument, les modèles qu'il a devant les yeux; c'est ainsi qu'il arrive à son point culminant : puis, à mesure qu'il s'émancipe, il gagne en liberté ce qu'il perd en précision. Ses premiers essais sont plus près de la photographie, dans le meilleur sens du mot; ses derniers ont le charme et l'imprévu d'une large esquisse, parfois presque d'une ébauche.

D'après ce critérium, le plus ancien ouvrage de Gérard nous paraît être le petit diptyque du musée grand-ducal de Brunswick, identifié par le Dr Max Friedlaender. Du moins est-ce dans le récent mémoire de cet habile chercheur que nous l'avons vu signalé pour la première fois. Le volet dextre[1] du diptyque de Brunswick représente, à côté de sainte

1. Les descriptions de tableaux, telles qu'on les fait actuellement, prêtent à de désagréables malentendus : pour certains critiques d'art, en effet, les mots droite et gauche signifient la droite et la gauche du spectateur; tandis que d'autres emploient ces termes pour la droite et la gauche du tableau. Il n'est guère possible d'espérer que l'accord se produise entre ces deux points de vue opposés. M. G. Hulin, le critique belge bien connu, a trouvé un moyen de tourner la difficulté en employant les termes de blason, *dextre* et *senestre*, qui signifient la droite et la gauche, non du spectateur, mais de l'écu armorié que l'on décrit. Son procédé exclut, une fois pour toutes, l'emploi des mots droite et gauche dans les descriptions des œuvres d'art : ainsi présenté, il a l'inconvénient d'être un peu révolutionnaire et de donner aux descriptions une physionomie un peu

Anne, la Vierge assise par terre sur le gazon en fleurs et tenant l'Enfant-Jésus sur ses genoux; derrière ce petit groupe s'étend une cour bordée de bâtiments bas, qui permettent de voir un lointain de prairies et de collines parsemées de bouquets d'arbres. Le fond est pareil dans le volet senestre, au premier plan duquel s'agenouille un chartreux protégé par sainte Barbe. Ces figures, plus encore le saint Bavon peint sur le revers du volet senestre, rappellent déjà beaucoup les personnages des volets de Vienne. Le maître, dès le début, avait choisi ses types, qu'il devait seulement un peu accentuer, exagérer même, en avançant vers sa fin précoce.

Ce minuscule diptyque, évidemment fait pour être emporté en voyage, exhale un charme particulier de sincérité naïve. On dirait un coin réel de Hollande, photographié! Nous serions bien surpris si on nous disait que ces modestes châteaux, cette cour, ce petit mur, ces fleurs et ces gazons traduits feuille à feuille, brin à brin, n'ont pas été copiés d'après nature. Gérard, dans cet ouvrage, mérite pleinement la qualification de primitif. Il l'est par la pose un peu trop immobile des figures; il l'est par le soin un peu trop minutieux avec lequel sont dessinés les plis, presque photographiques à force de naturel, de tous ses personnages; il l'est plus encore par la perfection relative du modelé. Rarement il dépassera — et il ne l'atteindra pas toujours, — la fermeté sculpturale de la tête de la Vierge, de celle de l'Enfant surtout; et, parmi les chevaliers de Malte des volets de Vienne, pas un seul n'égale, au même point de vue, le portrait du chartreux agenouillé, qui a l'air d'une statuette d'ivoire finement et largement modelée.

E. DURAND-GRÉVILLE

(A suivre.)

rébarbative. Mais ne pourrait-on pas transiger? Nous proposons que les mots droite et gauche — et c'est ainsi que nous continuerons de les employer — s'appliquent invariablement à la droite et à la gauche du spectateur; mais qu'à l'occasion, pour plus de clarté, on emploie dextre et senestre pour la droite et pour la gauche du tableau, considéré en ce cas comme un blason ou un être vivant. Les partisans du système opposé n'auraient aucun effort à faire pour employer le langage du blason, puisque, à leurs yeux, les mots droite et dextre sont synonymes quand il s'agit d'une œuvre d'art.

Ceux de nos confrères qui ne voudraient faire aucune concession de ce genre devraient, comme effort minimum, s'imposer la règle d'indiquer, au moins une fois, au début de chacun de leurs articles, dans quel sens ils emploient les mots sujets à deux interprétations opposées. Faute d'une précaution si simple, l'ambiguïté subsisterait.

LES GRAVEURS DU XXe SIÈCLE

ABEL TRUCHET

PEINTRE, LITHOGRAPHE ET GRAVEUR

Versaillais, 1857. Élève de Lefebvre et Robert-Fleury : mais si peu ! En fait, élève de la vie de Paris, dans les établissements publics le soir (même de la vie « montmartroise », si fort en vogue un temps), avec le sens de la vie et de la modernité. L'avenir est souvent à ceux-là...

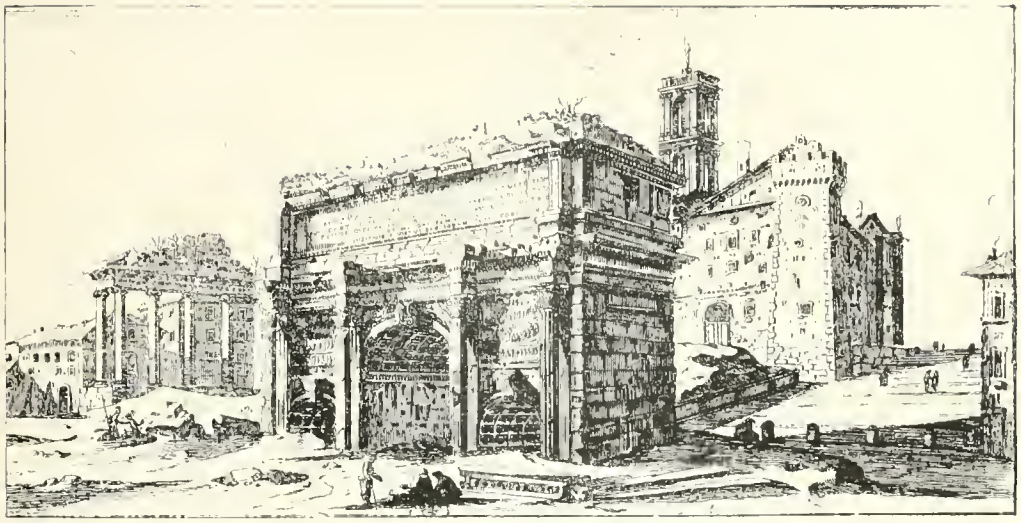
Émergeant au Salon de 1894 avec *les Petites Botticelli*, médaillé avec une *Soirée d'esthètes* acquis par la Ville de Paris, continuant par *le Bal des Quat-z-Arts* et *le Moulin de la Galette* (acquis par l'État), quittant les Artistes français pour la Nationale, milieu plus adéquat, exposant *l'Accident*, *Coin de port à Audierne*, *Mauvais temps à Paris*, *la Crue à Bercy*, *la Parade*, *Train de banlieue*, *Canal Saint-Martin*, *Fête à Montmartre*...

Aux peintres-lithographes en 1903, des essais en couleurs, *Danseuses* et *Quadrille au Moulin-Rouge*.

En 1904, à la Nationale, peintures : *le Manège*, *Coin de fête*, *Music-hall*, *la Crue quai du Louvre*, et *le Café de Paris*.

Graveur, fait aujourd'hui sa première planche pour la *Revue*. Et ce *Café de Paris* est une bonne eau-forte de peintre humoriste et verveux.

HENRI BERALDI



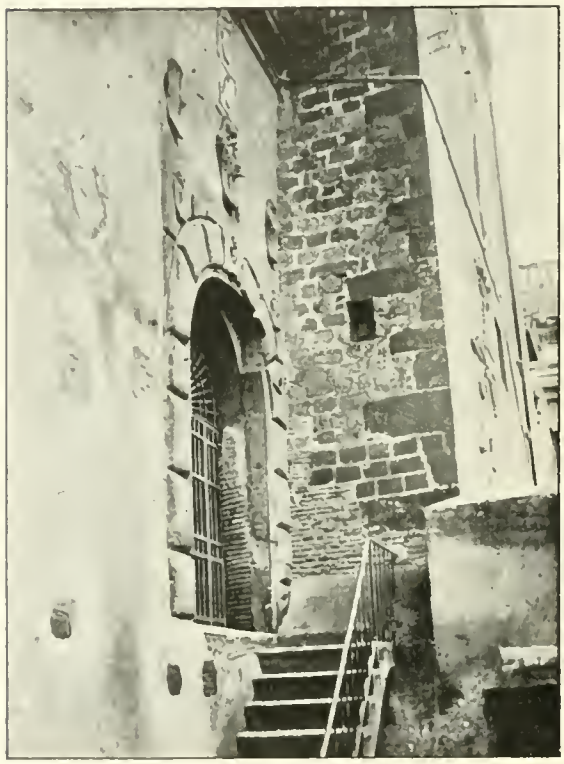
LE CAPITOLE ROMAIN[1]

Au mois d'avril 1903, j'assistais, dans la grande salle du Capitole, à l'ouverture du Congrès international des sciences historiques, inauguré par le roi d'Italie. Parmi les assistants, plus d'un, sans doute, songeait que cette fête pacifique empruntait au lieu de la réunion une solennité particulière. Il n'y a pas, à Rome, d'endroit où le passé se relie au présent par une tradition plus suivie ; il n'y en a point où se soient pour ainsi dire accumulés tant de siècles d'histoire. Et l'on cédait facilement à la tentation d'évoquer les origines du palais municipal des Romains, construit sur un sol pétri de souvenirs, et glorieusement assis sur les arcades vénérables du *Tabularium*. Cette évocation, un livre récent permet de la faire aussi complètement que possible. Abondamment illustré, très riche en références, le beau volume publié par M. Rodocanachi offre aux lecteurs une histoire du Capitole romain où l'on retrouve toute la sûreté d'information dont l'auteur a donné tant de preuves dans ses publications antérieures. Nous n'essaierons pas de l'analyser en détail ; nous nous bornerons

1. E. Rodocanachi, *le Capitole romain, antique et moderne*. Paris, Hachette, 1904.

à indiquer rapidement, à la suite d'un guide excellent, les transformations qui ont fait de la colline capitoline ce qu'elle est aujourd'hui.

Du Capitole antique rien n'a subsisté, en dehors du *Tabularium*. C'est donc une œuvre de pure érudition que d'en restituer l'histoire. M. Rodocanachi a été bien inspiré en confiant cette tâche à un savant très distingué, M. Homo, ancien membre de l'École française de Rome. Sous la forme d'une introduction, très précise et très nourrie de faits, M. Homo a réussi à condenser en une cinquantaine de pages l'histoire du Capitole depuis les origines jusqu'à la fin de l'époque impériale. La configuration naturelle du sol ne faisait pas de la colline capitoline une hauteur isolée, mais la rattachait au Quirinal, tandis que les marécages du Forum l'isolaient du Palatin. Avant la fin de la période royale, elle n'avait aucune unité géographique et aucun nom n'en désignait l'ensemble. Le sommet septentrional, qui correspond à l'emplacement de l'église de l'Aracœli, formait la citadelle d'une colonie sabine du Quirinal. La hauteur méridionale, le mont Tarpéien, était occupée par une colonie latine dépendant du Palatin. La dépression intermédiaire, où se trouve aujourd'hui la place du Capitole, était, suivant la tradition, un lieu de refuge ouvert par Romulus. Le Capitole ne devient la citadelle de Rome que lorsqu'est constituée l'unité des populations sabines et latines, et les Tarquins en font le centre militaire et religieux de la ville. Il est à peine besoin de rappeler quel rôle lui est réservé sous



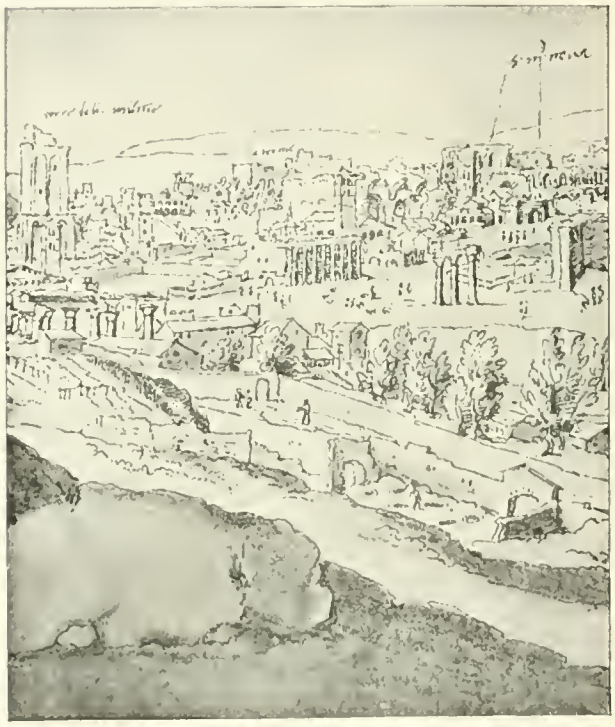
Porte de Sixte IV.

la République et sous l'Empire. On sait que le temple de Jupiter Capitolin, commencé par Tarquin, consacré après l'expulsion des rois, plusieurs fois

Statue de Marc-Aurèle sur la place du Capitole
Gravure de Piranesi, d'après le dessin de T. Piroli.

incendié et reconstruit, ne cesse pas d'être le sanctuaire national de Rome. C'est là que vient aboutir le cortège des triomphateurs. Nous ne pouvons suivre M. Homo dans l'étude détaillée qu'il fait du temple et des documents qui nous permettent de le restituer. Mais voici, tout au moins, l'aspect que présentait, à la fin de l'Empire, le Capitole peuplé d'édifices religieux

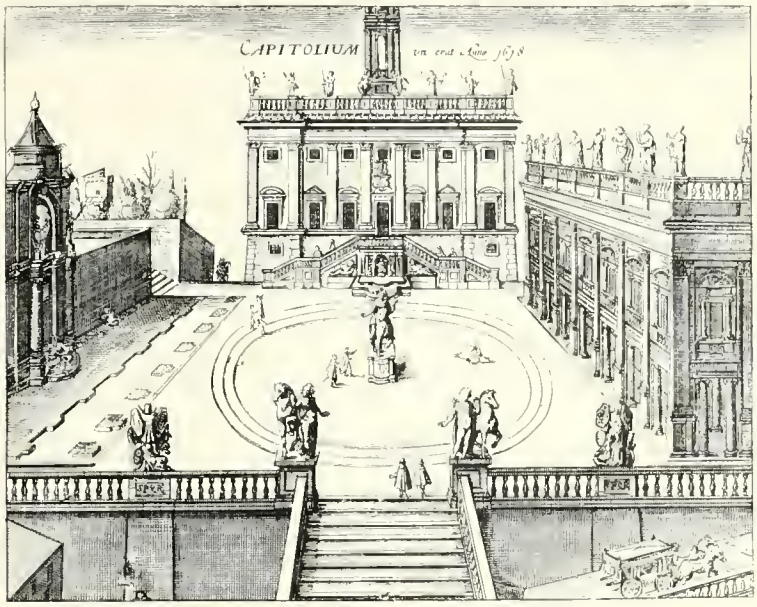
élevés par la piété romaine. La vieille citadelle, l'*Arx*, qui, sous la République, avait longtemps conservé son importance militaire, était occupée par les temples de Juno Moneta, de la Concorde et de Vejovis. Le temple de Jupiter Capitolin se dressait au centre de la large esplanade de l'*Area Capitolina*, ornée de nombreux temples, d'autels, de statues et de trophées de victoires. Quant à l'ancien lieu de refuge, l'*Asylum*, c'était un espace assez restreint, limité du côté du Forum par le *Tabularium*, où l'on gardait les archives de l'État romain.



Le Mont Tarpéien et le Forum vers 1534
Dessin de Heemskerck.

L'établissement à Constantinople de la capitale de l'Empire, sous Constantin, commence la décadence du Capitole : les invasions barbares en consomment la ruine. Pendant des siècles, la destruction se poursuit lentement. Mais le Capitole vit toujours dans le souvenir des Romains, transfiguré par de merveilleuses légendes. Au moyen âge, l'imagination populaire se le représentait comme un palais tout resplendissant d'or, d'argent, de pierreries, et couvert d'un toit de verre. Il valait à lui seul le tiers des richesses du monde. L'enchanteur Virgile y avait accumulé des œuvres prodigieuses. Il y avait construit une tour de verre, miroir magique qui servait de phare et où l'on voyait « quant gens d'armes ou aultres venoient sour mere ». Il avait exécuté pour un empereur des statues représentant les diverses nations soumises à l'empire romain et groupées autour de la statue de

Rome. Chacune d'elles portait au cou une sonnette. Une des nations essayait-elle de se révolter ? La sonnette de la statue qui était son image se mettait à tinter, et les prêtres avertissaient le Sénat. D'autres affirmaient qu'il y avait eu jadis, au sommet du Capitole, un chevalier de bronze qui se tournait vers le point de l'horizon d'où venait le danger. Ces légendes couraient le monde, recueillies par les chroniqueurs de France et d'Angle-



LE CAPITOLE EN 1618
Gravure du Cabinet des Estampes.

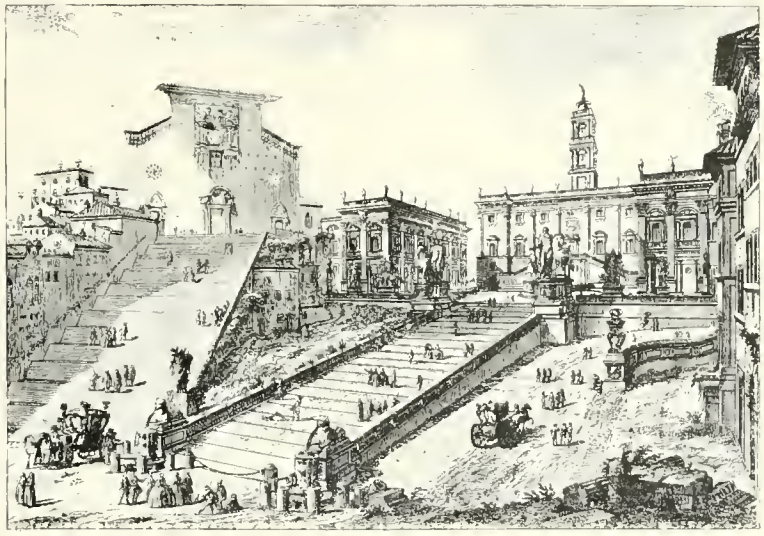
terre, mises en vers par Guillaume le Clerc de Normandie et par Jean d'Outremeuse, et elles rendaient un hommage naïf aux souvenirs de la puissance romaine, qui flottaient encore confusément dans les esprits.

Cependant, vers le XIe siècle, le Capitole n'était plus qu'un amas de masures, au milieu desquelles se dressait l'église de Santa-Maria. Sur les assises en ruines du *Tabularium* s'élevait une lourde et grossière bâtisse : c'était le château fort de la noble famille des Corsi. En l'année 1143, la colline capitoline reprend son importance politique, et cette date marque le début d'une ère nouvelle. Révoltés contre le pouvoir pontifical, les

Romains s'emparent du Capitole, font revivre le vieux nom de Sénat tombé dans l'oubli, en l'attribuant à l'assemblée populaire, et, sur les conseils d'Arnaud de Brescia, édifient le premier palais sénatorial. Une sorte de forteresse munie de créneaux et flanquée d'une tour remplace le château des Corsi. Dès lors, la vie urbaine prend possession du Capitole. Le marché se tient sur la place garnie d'échoppes. Dans le campanile voisin, la cloche Palatine, prise aux habitants de Viterbe, convoque les magistrats et annonce les événements publics. La colline sacrée devient, pour la Rome du moyen âge, le centre du gouvernement de la cité.

Durant deux cents ans, du XIVe au XVIe siècle, le palais sénatorial se transforme lentement, non sans subir le contre-coup des luttes civiles ou des guerres étrangères. En 1320, ses défenses sont rasées par l'empereur Henri VII. Après le meurtre de Cola di Rienzo, le peuple ameuté y met le feu; c'est le pape Boniface IX qui le relève de ses ruines. Assez pauvre d'aspect jusque-là, l'édifice commence à prendre figure sous le pontificat de Nicolas V, qui, en 1451, met à l'œuvre des artistes renommés, le peintre Bartolommeo di Tommaso de Foligno, le sculpteur Paolo di Mariano de Sezze. Le même pape se préoccupe de donner une apparence plus monumentale à la demeure des bannerets, représentants directs du peuple. Un dessin de Heemskerck montre la place du Capitole telle qu'elle était au XVe siècle. Au fond, le palais sénatorial, devenu le centre de la vie judiciaire. A droite, là où s'élève aujourd'hui le palais des Conservateurs, une grande maison à *loggia;* c'était la résidence affectée aux bannerets, et plus tard aux conservateurs. Au-dessus de la porte d'entrée était placée la louve de bronze donnée aux Romains par Sixte IV, et qui est maintenant une des principales curiosités du musée du Capitole. Au pied de la rampe de l'église de l'Aracœli se dressait un obélisque qui fut plus tard cédé à Ciriaco Mattei, et transporté dans la villa Mattei, sur le Coelius. Çà et là, des colonnes de marbre antique. Grâce aux faits réunis par M. Rodocanachi, il nous est possible de restituer dans ce décor plus d'un épisode de la vie romaine au moyen âge. En 1341, le jour de la fête de Pâques, un brillant cortège défilait sur la place. Des jeunes gens récitaient des vers. Six nobles Romains, couronnés de fleurs, précédaient le sénateur Orso, qui tenait une couronne de laurier. Le cortège entrait dans la salle des audiences, et Pétrarque recevait des mains du sénateur l'hommage de la cité de Rome,

aux applaudissements de la foule qui criait : « Vive le Capitole, vive le poète ! ». A certains jours, c'était l'exhibition des taureaux qui devaient figurer aux jeux du mont Testaccio. En l'année 1485, le Capitole offrit aux Romains un curieux spectacle. On venait en foule au palais des Conservateurs pour y voir un corps de jeune fille, admirablement conservé dans un cercueil de plomb, qui avait été trouvé à Roma Vecchia. Les uns criaient au miracle; les autres soutenaient que c'était le corps de Tullia, la fille de



Les Palais Capitolins et Santa Maria Aracœli
Estampe du xviie siècle.

Cicéron, rendue aux Romains dans tout l'éclat de sa beauté morte. Les érudits se contentaient de déchiffrer sur le sarcophage le nom de la jeune fille, qui s'appelait simplement Aurelia Extricata. Pour couper court à la rumeur publique, le pape Innocent VIII dût faire enlever le corps nuitamment.

L'histoire du Capitole moderne commence avec le xvie siècle. C'est une date mémorable que celle de l'arrivée de Charles-Quint à Rome, en 1536. Elle provoqua, dit M. Rodocanachi, une véritable fièvre de démolitions, de restaurations et de constructions. Comment, au milieu de cette renaissance du luxe monumental, laisser les palais municipaux dans l'état de délabrement où ils se trouvaient, et conserver au palais sénatorial

l'aspect incohérent qu'il offrait, avec sa façade disparate et sa *loggia* reléguée à la partie droite de l'édifice ? C'est à Michel-Ange que s'adressa le conseil communal. Le grand artiste traça le plan des trois palais qui devaient encadrer la place du Capitole et de l'escalier qui devait y donner accès. Pour décorer le milieu de cette magnifique terrasse, on enlèverait à la place du Latran une statue célèbre, entourée du prestige d'une légende qui l'avait fait échapper à la destruction, la statue équestre de Marc-Aurèle. Elle avait passé longtemps pour l'image de Constantin. Mais, pour les Romains du moyen âge, elle avait été celle du *gran villano*, du guerrier inconnu qui, au temps des consuls et des sénateurs, avait sauvé Rome de l'attaque d'un roi d'Orient, demandant, comme prix de ses services, qu'on perpétuât le souvenir de sa victoire par «un beau cheval de bronze doré». L'installation de la statue fut la seule partie du plan de Michel-Ange exécutée de son vivant. Ce n'est que vers 1560 que l'on se mit à l'œuvre pour construire le palais sénatorial et celui des Conservateurs, sous la direction des architectes Giacomo della Porta et Martino Lunghi. En 1582, on terminait l'escalier double, qui devait donner accès aux salles d'audience, et les travaux prenaient fin sous le pontificat de Clément VIII. Quant au palais des Conservateurs, Giovanni del Duca le terminait d'après le plan de Michel-Ange à peine modifié, et les peintres Tommaso Laureti, Josephin d'Arpin, exécutaient, vers la fin du XVIe siècle, les fresques qui décorent les salles du palais. Le livre de M. Rodocanachi permet de suivre année par année l'histoire des travaux.

Nous ne saurions analyser ici une étude aussi documentée, ni résumer les pages que l'auteur consacre à l'histoire des musées capitolins, en s'aidant des beaux travaux de M. Michaelis. Il nous suffira de dire qu'il conduit cette savante monographie jusqu'à la fin du XVIIIe siècle, jusqu'au moment où la place du Capitole, avec ses palais, ses rampes d'accès, est à peu près telle qu'on la voit aujourd'hui. Fidèle à sa méthode, il n'a garde d'oublier le récit des fêtes qui se donnaient au XVIIe et au XVIIIe siècle dans les palais municipaux. Lors du sacre des papes, la place était décorée avec luxe, et les sphinx placés au bas de l'escalier versaient au peuple du vin par les naseaux; le pontife faisait une station au Capitole avant de poursuivre sa route vers le Latran. La prise de possession du palais par les sénateurs nouvellement nommés était parfois l'occasion de fêtes magnifiques. L'ins-

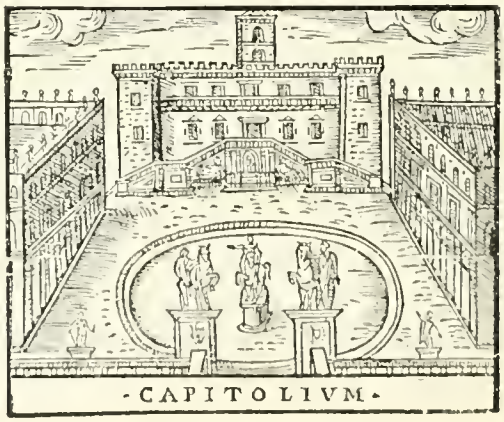
tallation d'Orazio Albani d'Urbin, en 1695, fut triomphale. Le cortège comprenait la milice du peuple, aux vêtements rayés de rouge et de jaune,

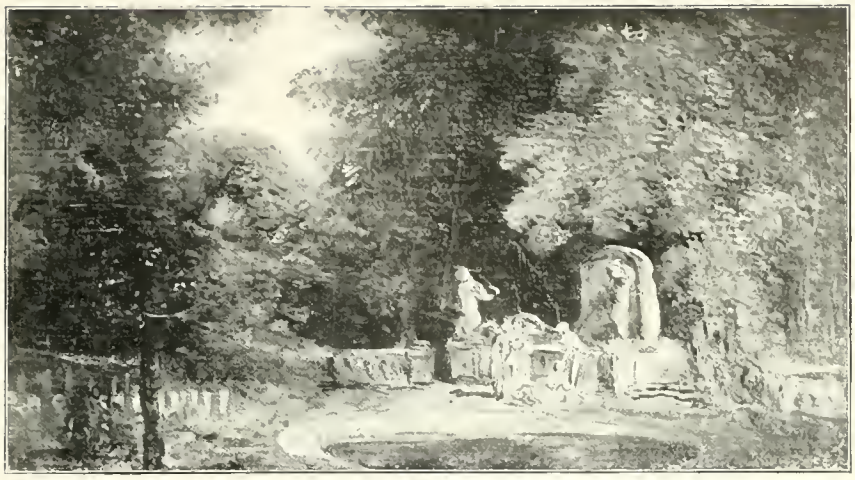
Les Dioscures. — Cérémonie de la bénédiction du Bambino
Gravure du Cabinet des Estampes.

des piquiers, des arquebusiers, puis les trompettes et les tambours du peuple romain, avec des étendards aux armes de la ville, précédant le sénateur vêtu de brocart d'or et escorté des gardes suisses. Les mortiers du Capitole tonnaient; les cloches sonnaient à toute volée. Mais, avec le temps,

il ne reste plus de la vie municipale que l'apparence, et si le cérémonial est toujours le même, le peuple romain n'est plus guère représenté que pour la forme. Le Capitole s'ouvre à des fêtes d'un autre genre, qui font revivre la tradition des couronnements poétiques, inaugurée au temps de Pétrarque. En 1726, l'Académie des Arcadiens couronne officiellement un poète fort oublié, Bernardino Perfetti, célèbre pour sa précocité et qui composait des sonnets à l'âge de sept ans. Cinquante ans plus tard, c'est le tour de l'improvisatrice Corilla Olympica, qui reçoit le laurier dans la salle consulaire, et la cérémonie mérite d'être rappelée, car elle a inspiré à Mme de Staël la scène du couronnement de Corinne. Mais Corilla n'était point Pétrarque. L'esprit railleur des Romains estima que l'Académie des Arcadiens dépassait la mesure. Pasquino la tourna en ridicule, sans épargner Corilla, et jamais plus le laurier capitolin ne ceignit le front d'un poète.

MAX. COLLIGNON





LES PEINTRES DE STANISLAS-AUGUSTE

NORBLIN DE LA GOURDAINE

(SECOND ARTICLE[1])

Mme Norblin
(Miniature).

Durant les trente années de son séjour en Pologne, Norblin poursuit en effet une carrière singulièrement complexe et mène de front trois genres différents de peinture.

D'une part, il exécute, pour les grands seigneurs du pays et en particulier pour les Czartoryski et les Radziwill, avec lesquels il était particulièrement lié, des compositions décoratives dans le goût de nos peintres des fêtes galantes; d'autre part, il retrace, pour le roi et quelques amateurs, des scènes historiques et militaires; enfin, il regarde la vie polonaise avec ses yeux d'artiste, découvre et met à profit une inépuisable matière à dessins et

1. Voir la *Revue*, t. XVI, p. 219.

à peintures, entasse les croquis documentaires et prépare, dans la petite école qu'il dirige, cette génération d'artistes, d'où naîtra l'École nationale polonaise de peinture. Encore n'est-ce là résumé que le travail du peintre; mais le talent de Norblin de La Gourdaine, nous le verrons plus loin, comptait encore d'autres acceptions originales : celles du miniaturiste, du céramiste, de l'aquafortiste surtout.

Parmi les compositions de fantaisie, à la manière des peintres des fêtes galantes, dont Norblin de La Gourdaine s'inspira, il faut le dire, jusqu'au pastiche inclusivement, les plus importantes sont celles qu'il exécuta pour le boudoir de la princesse Isabelle Czartoryska, en son petit palais de Powaski, aux environs de Varsovie, les tableaux de genre peints pour Stanislas-Auguste, et surtout le plafond du « Sanctuaire de Minerve », élevé par la princesse Radziwill, dans son fameux jardin d'Arcadie, près de Lowicz.

De toute la série de panneaux exécutés pour la princesse Czartoryska, trois seulement nous sont parvenus, que l'on peut voir aujourd'hui à Cracovie, dans le musée des princes Czartoryski. Ce sont des « scènes villageoises », pour employer un terme en usage à cette époque, où les bergères, comme chacun sait, portaient des jupes à paniers et des houlettes enrubannées de satin. Deux des panneaux sont en hauteur, le troisième est en largeur : leur couleur et leur composition ne peuvent manquer d'arrêter les visiteurs au passage, mais, dès le premier instant, s'ils cherchent à leur donner une attribution, ce n'est certes pas le nom de Norblin de La Gourdaine qui leur vient tout d'abord à l'esprit.

Voyez plutôt ce que représentent les deux panneaux en hauteur : le premier nous montre un *Déjeuner sur l'herbe;* le second, un *Concert en plein air*. Sur l'un et sur l'autre, un cadre d'arbres touffus, faisant un fond sombre, est disposé en décor, pour mieux mettre en valeur les taches claires des personnages groupés avec une habileté qui n'a pas l'air de le faire exprès, et dans les deux compositions règne un parti-pris d'éclairage qui, pour être factice, ne s'en harmonise pas moins fort joliment avec l'ensemble [1].

Le panneau du milieu, en longueur, est moins heureusement conçu ;

1. Les esquisses à l'huile de deux de ces tableaux se trouvent dans le grand salon de l'hôtel Lambert, à Paris.

la composition y est moins une et l'effet se trouve dispersé : l'attention hésite entre le motif central, où l'on voit le rendez-vous d'une fête villageoise à la lisière d'un bois, et les deux scènes latérales : d'une part, un groupe de dames et de seigneurs s'avançant vers une tente dressée sous les arbres ; de l'autre, une joyeuse troupe de danseurs qui s'amusent à l'écart.

ENTRÉE DU JARDIN DE « L'ARCADIE »
(Dessin à la sanguine. — Collection du prince Michel Radziwill).

On trouve dans tout cela des réminiscences de *l'Embarquement*, du *Déjeuner au jambon* et de *la Fête en plein air*, et toutes ces influences singulièrement persistantes que nous signalions au commencement : pourtant il y a bien soixante ans que Watteau est mort ; Lancret est mort aussi, et Pater ; c'est l'élève d'un peintre de batailles, au pinceau prodigieusement assoupli, il est vrai, qui trousse aussi galamment les scènes de fantaisie.

Pour le plafond du « Sanctuaire de Minerve », Norblin fit, comme disait Diderot, « une grande machine » qui représentait l'Aurore condui-

sant à travers les nuages les coursiers attelés au char du Soleil ; le sujet, largement traité, devait se trouver parfaitement en valeur — le genre pseudo-classique était alors très en faveur en Pologne — dans ce salon carré en stuc blanc, orné de colonnes corinthiennes imitant le jaune antique. Aujourd'hui encore la peinture est en très bon état.

Il semble que cette fresque ait tout particulièrement préoccupé l'artiste, et les lettres qu'il écrivait alors à la princesse Hélène Radziwill nous révèlent, à ce propos, de curieux détails : « Votre Altesse m'a fait devenir comme Titon, écrit-il dans l'une d'elles : jour et nuit, je ne pense qu'à l'Aurore, et malgré cela elle n'a point d'amant plus négligent ».

Ailleurs, on voit le peintre inquiet d'un détail du plafond, qu'il voulait arrêter d'accord avec la princesse, celle-ci collaborant sans doute avec lui, dans la composition tout au moins, à l'exemple de tant de grands seigneurs du XVIIIe siècle. Voici cette curieuse lettre, adressée

A Mme la princesse Radziwill, castellane de Vilna, de présent à Nieborow :

Princesse,

Que de grâces ne vous dois-je pas pour le tonneau de bierre qui est arrivé tout-à-l'heure en parfaite santé, et Dieu veuille que j'en fasse usage de même. Je travaille toujours à votre tableau et espère qu'à la fin de ce mois, pour le commencement de l'autre, j'aurè le bonheur d'être en Arcadie, et je pourré ydyliser, élogier, madrigaliser, enfin pouvoir faire tout ce qui finit en *er*. Mais il me semble que Votre Altesse se fâche contre moi de ce que je n'ai pas encore fini : mais est-ce ma faute ? Si Votre Altesse avait dit le fin mot l'année passée, celà serait fait, posée avec cette écharpe qui m'embarrasse furieusement. J'aurais voulu que Votre Altesse se décide là-dessus, car ce grand jugement que vous me supposez est fort peu de chose.

J'ai l'honneur d'être, princesse, votre très humble et très obéissant serviteur,

NORBLIN.

Varsovie, le 7.

Norblin de La Gourdaine, outre sa petite école à laquelle il ne ménageait pas ses heures, était donc passablement occupé : les seigneurs, à l'exemple des Radziwill et des Czartoryski, se donnaient rendez-vous dans son atelier, et il n'était pas jusqu'au roi Stanislas-Auguste qui n'honorât le peintre de ses visites et de ses commandes. Ainsi, quand Fortia de Piles visite Lazienki, le délicieux palais de plaisance du roi de Pologne près

de Varsovie, il remarque dans une salle du premier étage « deux petits tableaux de Norblin dans le genre de Watteau ».

En même temps qu'il faisait appel au peintre de genre, Stanislas-Auguste mettait à contribution le peintre d'histoire et le peintre de mœurs. Il avait donné à Norblin le titre de peintre de la cour, en 1785, et lui avait commandé un tableau représentant *la Bataille de Zborow*, sous Jean-Casimir. Plus tard, on raconte qu'il l'anoblit pour lui permettre de siéger à la Diète et de retracer sur la toile les portraits des représentants. Les événements servirent l'artiste à merveille : il assista à la fameuse séance du 3 mai 1791, et perpétua par un dessin — « un morceau achevé », — le souvenir de cette mémorable journée, où les États secouèrent le joug de l'oppresseur[1].

Le Déjeuner sur l'herbe
(Musée Czartoryski, Cracovie).

1. Fortia de Piles ajoute à propos de ce dessin : « Il s'y trouve un morceau satirique fort déplacé selon nous ; les suites de cette journée célèbre, qui étaient prévues par tous les gens sensés, ont prouvé que l'on s'était laissé entraîner à un mouvement d'en-

La Constitution nouvelle, il est vrai, ne fut pas de longue durée. Un an plus tard, les Russes entraient en Pologne, et trois mois de campagne suffirent pour anéantir les courageux efforts de la Diète de 1791.

Nous ignorons s'il est vrai, comme on l'a prétendu, que Norblin ait alors pris les armes pour défendre sa patrie d'adoption; mais ce que nous savons, c'est qu'il n'oublia pas ses crayons et que les scènes tragiques dont Varsovie fut le théâtre en 1794, lors de la révolution de Kosciuszko, lui ont permis de noter des épisodes et des types d'une vie et d'une vérité achevées. Les collections des princes Czartoryski ont conservé nombre de ces dessins, faits en 1794 dans cette capitale où se trouvaient, comme Norblin l'écrivait alors, « plus de sans-culottes que de Jacobins, et une masse de soldats russes et prussiens » : c'est d'abord toute une série de dessins d'officiers russes, accompagnés de remarques fort curieuses sur la couleur et la forme de chaque détail de leur équipement, plusieurs portraits de Souwarow, et surtout deux compositions intitulées: *Scènes de la Révolution de 1794 à Varsovie*, dans lesquelles l'artiste a stigmatisé la barbarie sauvage des envahisseurs.

Heureusement, Norblin n'a pas eu à retracer que des scènes aussi tragiques, et puisque nous l'avons successivement considéré comme peintre de genre et peintre d'histoire, il est temps de dire un mot de son œuvre comme peintre de la vie polonaise, puisque ce sera son meilleur titre de gloire devant la postérité, d'avoir formé Michel Plonski et Alexandre Orlowski, et montré le chemin, par suite, à tous les peintres de la Pologne, depuis Michalowski, Kossak, Brandt, jusqu'à Max Gierymski et Chelmonski.

Norblin avait épousé une Polonaise, une demoiselle Tokarska, et, à en juger par tous les liens qui l'attachaient à la Pologne, il semblait qu'il dût demeurer dans ce pays jusqu'à sa mort. Il n'en fut rien : en 1804, le peintre, sans doute pris d'une subite nostalgie, résista à toutes les sollicitations et se mit en route pour la France, où il passa les vingt-cinq dernières années de son existence.

Il avait amassé tant de documents précieux sur la vie et les mœurs polonaises qu'il ne cessa de travailler, à Paris comme à Varsovie, sur cet inépuisable sujet. Son œuvre la plus importante en ce sens est la collection

thousiasme peut être excusable, mais dont on n'avait pas senti les conséquences inévitables ». Ce dessin est sans doute perdu aujourd'hui et nous ne savons quel est le morceau satirique auquel Fortia de Piles fait allusion.

de quatre-vingt-trois aquarelles intitulées : *Costumes polonais*, aujourd'hui réunies en album au musée Czartoryski à Cracovie ; quarante-sept d'entre elles ont été gravées en couleur par Debucourt et publiées par lui en 1817.

L'album de Cracovie offre cette particularité qu'il a été enrichi de remarques et de croquis fort intéressants par la princesse Czartoryska, sans doute sur la demande de Norblin.

Ainsi, au-dessous de la *Jeune fille cosaque*, la princesse a écrit : « A cette fille cosaque, il faut allonger les tresses par derrière jusqu'au gras des jambes et lui donner des bottines » ; et sous la *Jeune fille de Cracovie* : « A cette paysanne, il faut bien remarquer que le col et les manches de la chemise sont brodés en plein ».

LE CONCERT EN PLEIN AIR
(Musée Czartoryski, Cracovie).

Ailleurs se trouve, en double exemplaire — sépia et aquarelle — une dame polonaise en costume ancien : grand manteau rose doublé de four-

rures et tombant jusqu'à terre, robe jaune avec les manches de même couleur, turban blanc à voile léger : sous la sépia, la princesse dessine un croquis à l'encre et l'accompagne de ces indications : « La fourrure bien marquée jusqu'en bas, blanche ; le dessus, gros bleu. Le jupon et les manches, blanches : point de manchettes, mais des manches pendantes, outre celles qui vont jusqu'au poignet, en place de celles qui vont au-dessus de l'épaule ».

MAZEPPA
(Eau-forte originale).

Comme on voit, l'artiste avait, en la princesse Czartoryska, une collaboratrice précieuse, dont il ne suivait pas toujours les avis, il est vrai, mais qui savait comme lui apprécier le pittoresque quand il s'alliait à la vérité. Aussi combien de pages précieuses en cet album ! On peut citer : un *Bal polonais* en costumes nationaux ; *l'Auberge*, où dansent des paysans ; un *Avocat polonais plaidant, en 1814 ;* les *Cosaques sous la tente dans le steppe ; la Chambre des tortures dans la vieille ville*, où le criminel, attaché à un banc et nu jusqu'à la ceinture, est fouetté cruellement ; des scènes de la vie des champs : *les Canards, les Cochons ;* des types militaires : élégants officiers polonais, hussards du temps de Jean-Casimir et de Jean III, officier du temps de Stanislas-Auguste appuyé sur son fusil ; officier cosaque, un magnifique heyduque vêtu de rouge et botté de jaune, avec un bonnet de fourrure sur la tête ; des scènes populaires, des types

de la petite bourgeoisie des villes, etc. Nous sommes loin, cette fois, des Watteau et des Lancret : dans ces dessins et ces aquarelles, d'une réalité toujours saisie sur le vif, Norblin se rapproche de ces « petits maîtres » du XVIIIe siècle qui nous ont conservé, avec une si aimable vérité et un métier si léger en apparence, les costumes, les figures et les gestes de leur époque[1]. Un simple *Marchand de mort-aux-rats* fait plus à lui seul pour

BAL POLONAIS

(Aquarelle de l'album conservé au musée Czartoryski, Cracovie).

la renommée de Norblin, que n'auraient pu faire ses grandes compositions pastichées de Watteau et ses nombreuses eaux-fortes pastichées de Rembrandt.

Notre artiste, d'ailleurs, n'est pas représenté chez nous que par des scènes de la vie polonaise. On peut voir au musée Carnavalet deux cadres contenant : le premier, deux dessins à la plume lavés d'encre de Chine, *les Champs-Élysées* et *les Tuileries vers 1808;* le second, deux dessins

1. Quelques-uns de ces croquis sont restés en France. Ainsi, le catalogue de la collection Goncourt mentionne : n° 209, *un Cabaret* et *une Course à la bague dans la campagne*, croquetons à la mine de plomb ; n° 210, *la Main chaude* et n° 211, *le Jeu de bascule*, deux lavis sur trait à l'encre de Chine, en forme d'écran.

lavés d'aquarelle : *la place des Trois-Maries* (aujourd'hui place de l'École) et *le Quai des Théatins vers 1840*. M. Georges Cain, conservateur des musées de la ville de Paris, possède aussi dans sa collection une aquarelle de Norblin, représentant *un Montreur de marionnettes*.

Mais, nous avons parlé d'eaux-fortes, et c'est là, en effet, une autre surprise que nous réservait cette originale figure d'artiste : Norblin a laissé un œuvre gravé considérable, comme nombre tout au moins, et qui, pour n'être pas très personnel d'inspiration, n'en est pas moins fort intéressant comme facture[1].

Ce sont le plus souvent de très petites pièces : des têtes d'expression, des personnages vêtus de somptueux costumes orientaux, coiffés de turbans à aigrettes, de bonnets de fourrures extrêmement pittoresques ; ce sont aussi des paysages : chaumières basses à l'ombre d'un bouquet d'arbres, tournant de route au milieu de la campagne déserte ; enfin, ce sont, transportés sur le cuivre, quelques-uns des types populaires dont nous avons parlé : marchands de mort-aux-rats, gueux, estropiés et mendiants de toutes sortes, faisant un singulier contraste auprès des seigneurs aux riches costumes.

Quelquefois la planche s'agrandit, et la gravure plus poussée devient vraiment importante ; on peut citer en ce genre les deux portraits du graveur à sa table de travail ; sur l'un, très « à effet », son visage glabre est abrité de la trop vive lumière par le transparent dont se servent les graveurs ; il tient son burin de la main droite et appuie la gauche sur sa planche de cuivre ; sur l'autre, plus légèrement traité, il a sa palette et ses pinceaux. *La Chaste Suzanne*, *Alexandre et Apelles*, *la Légende du Roi de Bohême*, *la Résurrection de Lazare*, une *Sainte Famille*, *Alexandre et Diogène*, *l'Invention du dessin*, *le Scribe* (d'après Rembrandt), sont aussi à mentionner.

Admirateur passionné de Rembrandt, Norblin s'était formé une remarquable collection d'estampes de son maître de prédilection. Avec une intuition surprenante, un véritable « flair d'artiste », et grâce à un travail

1. Le catalogue des estampes qui composent l'œuvre de J.-P. Norblin, graveur à l'eau-forte, a été dressé par P. Hillemacher. Voir la *Revue de Champagne et de Brie*, 1877, vol. Ier, p. 71 et suiv. L'auteur a divisé son catalogue comme il suit : nos 1 à 41, portraits de Norblin, Ancien Testament, sujets historiques, sujets de fantaisie, gueux et mendiants, paysages ; nos 42 à 93, têtes de fantaisie, têtes de vieillards, têtes orientales, têtes polonaises, types polonais.

LE JARDIN DES TUILERIES EN 1808

acharné, il put arriver à décomposer, pour ainsi dire, les eaux-fortes du maître d'Amsterdam; puis, quoiqu'il fût très mal outillé, dans cette lointaine Pologne, — il était obligé de planer lui-même ses cuivres, — il parvint à découvrir le secret du clair obscur et à produire ces effets d'éclairage rembranesque, qui donnent à la scène représentée je ne sais quel mystère et quelle étrangeté.

Enfant lisant auprès d'un feu de forge, rôdeurs de nuit portant leur lanterne allumée, mère penchée sur le berceau de son fils, Christ qui se dresse dans la lumière comme transfiguré, autant de variations sur ce thème, qui diffèrent toutes par le détail de la mise en scène, mais procèdent toutes du même parti pris d'éclairage ; Norblin les a toutes essayées, après Rembrandt, et avec un rare bonheur. Il a poussé le scrupule jusqu'à reproduire ces anachronismes de costumes et d'accessoires que le maître affectionnait tant ; ainsi, la Vierge de Norblin qui se penche pour donner le sein à l'Enfant est une belle fille de Pologne, que nous retrouverons dans le recueil du musée Czartoryski, et les deux vieillards qui lutinent *la Chaste Suzanne*, nous rappellent, avec leur robe longue et leur calotte, les professeurs ou les magistrats de Varsovie, au temps de Stanislas-Auguste.

Ces eaux-fortes poussent donc le pastiche aussi loin qu'il était possible ; mais elles sont si étonnamment « cuisinées », comme technique, et si réussies comme effet, qu'elles méritaient bien, à ce double titre, une mention dans cette étude. Ajoutons encore que leur production forme une période nettement circonscrite dans la vie de l'artiste : les plus anciennes remontent aux premières années de son séjour en Pologne, 1774, et les dernières sont datées de 1789. Il ne reprit la pointe qu'une seule fois pendant son séjour en France, en 1808, et ne se préoccupa même pas de publier ses eaux-fortes, qui n'ont paru qu'après sa mort.

Ces vingt-cinq dernières années de sa vie, passées à Paris, furent employées, nous l'avons dit, à mettre en œuvre les documents rapportés de Pologne. Outre les dessins et aquarelles des *Costumes polonais*, dont il a été question précédemment, le musée Czartoryski possède une suite de douze assiettes en porcelaine, décorées par Norblin, d'après douze vues du château de Pulawy, en Pologne.

Les dessins originaux avaient été faits à la sépia, et sur une forme ronde. Les assiettes furent exécutées en camaïeu par S.-E. Bagota, qui

entoura chaque paysage d'encadrements dorés de style Empire : une inscription, sous chacune d'elles, rappelle l'endroit représenté par l'artiste : on y trouve une vue de Pulawy, prise du côté de la Vistule et une autre, du côté du jardin ; des vues du temple de la Sibylle, de la Maison gothique, de Marynki, de l'Église, de l'Orangerie et de diverses allées du jardin ; enfin, une vue du fameux désert de Parchatka.

Norblin par lui-même (Miniature).

Cette série d'assiettes, dont on ignore s'il existe beaucoup d'exemplaires, est des plus curieuses, mais son intérêt réside moins dans les petits personnages disséminés çà et là pour animer les paysages, que dans ces paysages eux-mêmes : les dames en toilettes de cérémonie et les messieurs élégants sont d'un genre trop classique pour n'être pas banal. Les paysages, au contraire, bords plats et sablonneux de la Vistule, forêts de sapins, rochers, ponts de bois etc., gardent leur caractère propre et sont bien en réalité des paysages polonais.

Enfin, dernier fleuron de sa couronne, Norblin fut aussi portraitiste. Nous avons signalé déjà les deux eaux-fortes où il s'est représenté lui-même et les petites figures gravées, qui ne sont pas toutes des fantaisies dictées par l'imagination de l'artiste : ajoutons à la liste son propre portrait à l'huile, conservé aujourd'hui au musée de Posen, et les deux miniatures si charmantes que possède aujourd'hui Mme Marie-Régine Kleitz, arrière-petite-fille du peintre.

Femmes dansant (Miniature).

Sur la plus importante, on peut voir, d'un côté, le portrait de Norblin par lui-même, signé et daté de 1793, et, de l'autre, une grisaille représentant deux figures de femmes dansant et soutenant la couronne de l'hymen, allégorie ayant trait au mariage de sa fille aînée, Marie Schatzfaier, qui eut lieu également en 1793.

La seconde est un véritable chef-d'œuvre, et le comte Mycielski, qui a eu la bonne fortune de publier pour la première fois ces deux miniatures, dit justement, à propos de celle-ci, qu'elle nous révèle en Norblin un véri-

table émule d'Isabey. L'artiste y a représenté la poétique figure de sa première femme, née Tokarska, pour l'offrir à sa fille Marie, à l'occasion de son mariage [1].

Marie n'était pas le seul enfant né de cette première union; Norblin avait eu deux fils, qui furent l'un et l'autre des artistes distingués : l'aîné, Jean, sculpteur de mérite, a laissé quelques œuvres importantes, notamment une statue de Copernic; Martin, le second, suivit la carrière musicale et fonda à Paris une école de violoncelle très florissante, que son fils Émile Norblin dirigea après lui, et qui fut une pépinière d'artistes réputés.

Le Montreur de Marionnettes
(Dessin rehaussé de sépia. — Collection de M. Georges Cain).

D'un second mariage, il eut une fille et un fils.

Celui-ci, Louis-Sébastien-Wilhelm, né à Varsovie en 1796, vint en France étudier la peinture chez Blondel et Regnault, et obtint le grand prix de Rome en 1825; il s'est fait un nom comme peintre religieux et l'église de Saint-Louis-en-l'Ile possède quelques-uns de ses tableaux.

Ainsi se perpétua cette lignée d'artistes...

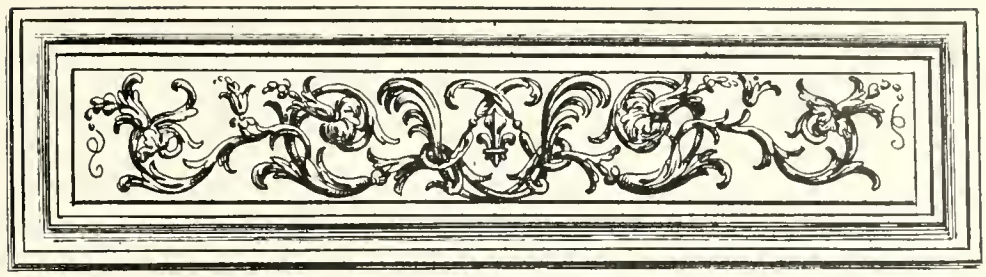
1. Nous devons à l'obligeance de M. le comte Mycielski la communication des clichés de ces miniatures, publiées par lui pour la première fois dans les *Mémoires de l'Académie des beaux-arts de Cracovie*.

En ces temps, où la mode du XVIIIe siècle sévit jusqu'à l'exagération; où les moindres productions du moindre petit maître s'arrachent en vente publique à des prix insensés, où les historiens se sont attachés à faire revivre les plus grands maîtres de cette jolie époque, n'était-ce pas une curieuse figure à remettre en lumière que celle de Norblin de La Gourdaine? « Rembrandt, Dürer, Watteau et Saint-Aubin, écrit M. le comte Mycielski, tels sont les maîtres qui ont successivement inspiré ce talent, tout de force et de vigueur, en même temps que d'élégance, de légèreté et de grâce, qui, prodigieusement universel, sut concilier tant d'éléments disparates, dans sa production artistique. »

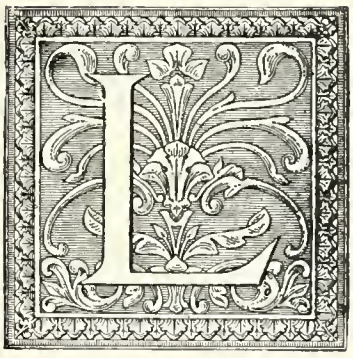
L'existence singulière de cet artiste, qui vécut la moitié de sa vie en France et l'autre moitié en Pologne: la multiplicité des travaux auxquels il se livra; la variété de son inspiration et de ses moyens d'expression: on jugera peut-être, comme nous, que tout cela n'était point sans offrir quelque intérêt.

Mais ce qui doit rendre l'élève du peintre de batailles Casanova particulièrement digne de sérieux éloges, c'est que chez lui l'imitateur élégant des Watteau et des Lancret, le pasticheur étonnant de Rembrandt, cède le pas au fondateur de l'école de peinture nationale polonaise. Et ce titre est assez glorieux à lui seul, n'est-il pas vrai?

FOURNIER-SARLOVÈZE



SUR UN PORTRAIT D'ANNE D'AUTRICHE



Lorsqu'on suit la grande galerie du Louvre pour aller vers les peintures de la Vie de Marie de Médicis, un portrait de princesse, par Rubens, attire nécessairement le regard, par la vivacité, l'éclat du coloris. C'est une jeune femme de vingt-cinq ans, assise sur un fauteuil, devant un riche fond d'architecture dorée et de tentures écarlates. Peinture d'apparat avant tout. Comme chaque fois qu'il s'applique à faire joli, Rubens a d'abord cherché à rendre une chair rayonnante de lumière. Sur le panneau lisse, sa couleur liquide brille et renvoie autant de rayons qu'elle en reçoit ; le visage est d'une blancheur de porcelaine, et le contraste violent avec le rouge sombre et ardent des draperies accentue encore cet éclat ; si bien que l'effet obtenu dépasse l'effet cherché, et que, mains et figure, à force de blancheur, semblent modelées dans une cire pâle et froide. Peinture très soignée. La touche en est patiente et minutieuse. Le pinceau de Rubens, ailleurs si hardi, s'est fait précis et appliqué pour exprimer coquettement la finesse des traits, l'élégance des mains ; pour ne rien sacrifier des mille préciosités d'une toilette de gala, frisures blondes, broderies d'or, perles fines et pierres taillées. Assurément,

l'ensemble n'y gagne point en légèreté : la jeune princesse n'a rien d'alerte dans la pose. Le cou est engoncé dans la fraise de mousseline, la taille raidie dans un corsage qui semble métallique à force de broderies, et les bras ont le geste écarté et arrondi que leur impose la raideur des manches.

Quelle est donc cette figure ? L'inscription du cadre dit : « Portrait d'Élisabeth de France, fille d'Henri IV, épouse de Philippe IV, roi d'Espagne (1602-1644) ». Le cadre se trompe ; il faut lire : « Portrait d'Anne d'Autriche, fille de Philippe III, roi d'Espagne, épouse de Louis XIII, roi de France (1601-1666) ». Depuis longtemps déjà, M. Max Rooses, l'impeccable et définitif historien de Rubens, l'avait affirmé, et ici-même, il y a quelques années, M. Engerand en a donné une preuve nouvelle[1].

Il existe, à Munich, un portrait d'Élisabeth de France, par Rubens. Il n'offre aucune ressemblance avec celui du Louvre : là-bas, une brune à l'œil vif, aux lèvres fines, au visage un peu mince. Ici, une blonde aux lignes rondes, au nez long, qui, malgré l'indécision des traits jeunes et les atténuations d'un pinceau flatteur, atteste, par sa grosse lèvre et son menton fort, la descendance de Charles-Quint.

De plus, ce tableau, — dans lequel Le Brun en 1683, et Bailly, quelques années plus tard, voyaient le portrait de « la feue Royne mère », — a été reproduit plusieurs fois et gravé sous la direction de Rubens. Dans une des répliques, — au musée du Prado, à Madrid — la draperie du fond est parsemée de fleurs de lis. La gravure de Loüys porte une inscription : « *Anna Ludovici XIII uxor, Galliarum et Navarrae Regina Invictissima* ».

Très vite, pourtant, on cessa de reconnaître Anne d'Autriche. Ce portrait a successivement passé pour celui de Catherine de Médicis, puis de Marguerite de Valois, avant d'être celui d'Élisabeth de France. Pourquoi ? Sans doute parce que la robe et la coiffure de la reine sont d'une époque antérieure à celle de ses portraits traditionnels.

Mme de Motteville va résoudre la difficulté : « On portoit alors (vers 1628) des devants de couleur et des robes ouvertes qui paroient beaucoup les dames... ; on portoit aussi beaucoup de pierreries[2] ». C'est la description même de la robe d'Anne d'Autriche : « Elle se coiffoit, selon la mode, d'une coiffure ronde, frisée clair et beaucoup de poudre, et ensuite elle prit celle

1. Voir la *Revue*, t. IV, p. 267.
2. *Mémoires de Mme de Motteville*, édit. Petitot, t. I, p. 361, note

des boucles ». Mais en changeant de mode, elle rendit son portrait plus difficile à reconnaître.

Mme de Motteville voyait-elle Anne d'Autriche avec les mêmes yeux

RUBENS. — ANNE D'AUTRICHE
(Musée du Louvre).

que Rubens ? « Elle n'avoit pas le teint délicat[1], ayant même le défaut

1. Il n'y a pas contradiction à n'avoir pas le teint délicat et à posseder pourtant la plus belle peau du monde. Par la peau, il faut entendre la gorge, qui était toujours découverte à cette époque.

d'avoir le nez gros, et de mettre, à la mode d'Espagne, trop de rouge : mais elle étoit blanche, et jamais il n'y a eu si belle peau que la sienne. Ses yeux étoient parfaitement beaux : la douceur et la majesté s'y rencontroient ensemble ;.... sa bouche étoit petite et vermeille..., et ses lèvres n'avoient de la maison d'Autriche que ce qu'il en falloit pour la rendre plus belle que plusieurs autres qui prétendoient être les plus parfaites. Elle avoit le tour du visage beau et le front bien fait. Ses mains et ses bras avoient une beauté surprenante et toute l'Europe en a ouï publier les louanges : leur blancheur, sans exagération, égaloit celle de la neige, et les poètes ne pouvoient en trop dire quand ils vouloient les louer [1] ». Nez gros, trop de rouge aux joues, bouche petite et vermeille, lèvre proéminente, peau blanche ; tout cela est précisément ce qui pourrait servir à décrire le portrait de Rubens. Et ces mains d'une blancheur de neige, personne ne parla jamais d'Anne d'Autriche sans en chanter les louanges. Rubens devait aussi les louer à sa façon. Voilà pourquoi il les a étalées, blanches et fines, sur le devant du tableau. Peindre la reine, en buste ou gantée, eût été désobligeant.

Élisabeth de Bourbon n'est donc pour rien en cette affaire. C'est bien Anne d'Autriche qui, dans ce cadre, nous regarde paisible et indifférente. Il n'en reste pas moins beaucoup d'obscurité. Car, malgré son origine doublement illustre, cette peinture cache sa naissance dans un profond mystère. Comment cette œuvre, née, à n'en pas douter, vers 1625, est-elle restée jusqu'après 1683 sans que rien parle d'elle ? Comment, dans ce portrait, n'y a-t-il pas un signe pour nous dire que la personne qu'on nous montre est la femme de Louis XIII, roi de France ? Pourquoi pas une couronne, pas une fleur de lis, pas même un anneau au doigt ? Autant il a mis de soin à montrer la femme dans toute sa beauté, autant Rubens semble s'être efforcé de cacher la situation sociale de son modèle. Cela est contraire aux habitudes de tous les peintres et de Rubens.

Le teint ne se dit qu'en parlant du visage. Cette autre phrase de Mme de Motteville sur Anne d'Autriche, plus âgée, éclaire la différence : « Toute sa peau est d'une égale blancheur et d'une délicatesse qui ne se sauroit jamais assez louer. Son teint n'est pas de même, il n'est pas si beau ; et la négligence qu'elle a pour sa conservation, ne mettant presque jamais de masque, ne contribue pas à l'embellir » (*Mémoires de Mme de Motteville*, édit. Petitot, t. I, p. 320).

1. *Mémoires de Mme de Motteville*, édit. Petitot, t. I, p. 365.

Une date approximative, 1625, et les deux noms d'Anne d'Autriche et de Rubens peuvent nous guider.

En 1625, Rubens vint à Paris avec les dernières toiles de la galerie du Luxembourg, commandées par Marie de Médicis. Il fallait que l'œuvre fût terminée avant le 11 mai, date du mariage d'Henriette de France avec Charles Ier d'Angleterre. Or, il n'y avait pas qu'à maroufler les toiles ; il fallait les retoucher et même en peindre deux sur place : *la Félicité de la Régence*, ainsi que les portraits des cavaliers et princesses qui se pavanent dans le brillant *Couronnement de la Reine*. Donc point de temps à perdre. Rubens fut prêt au jour fixé, mais il ne dut rien distraire de son activité.

D'ailleurs, s'il avait eu le temps, aurait-il eu l'occasion de faire le portrait d'Anne d'Autriche ? Rubens était le peintre de Marie de Médicis et avait installé son atelier au Luxembourg même. Anne d'Autriche habitait le Louvre et les rapports étaient nuls entre les deux cours ; car, depuis que la reine-mère s'était raccommodée avec son fils, la réconciliation s'était faite aux dépens de sa belle-fille. Richelieu et Marie de Médicis n'étaient pas encore brouillés et tous étaient d'accord pour tenir la jeune reine à l'écart. Elle y restait volontiers et cherchait des distractions romanesques. La reine-mère écrivait au roi : « Votre femme fait galanterie avec cettuy-ci, avec cettuy-là[1] ». Dans ces conditions, on comprend la rareté des visites entre les deux reines. Louis XIII, lui-même, ne visita qu'une fois les peintures du Luxembourg, et ce fut un événement[2]. Anne d'Autriche n'y vint jamais.

Rubens termina les peintures de la galerie au milieu de mai et, cependant, il n'était pas rentré à Anvers avant le 12 juin. Ce qui retarda cet homme, qui n'aimait pas vivre inactif hors de son atelier, ce fut d'abord le désir de voir les fêtes données à l'occasion du mariage d'Henriette de France ; puis un événement qui devait avoir des conséquences importantes dans l'existence du peintre, dans celle de la reine Anne et même dans l'histoire de deux peuples.

Le 25 mai, Georges Villiers, duc de Buckingham, vint à Paris au nom du roi Charles Ier, pour conduire en Angleterre la nouvelle reine Henriette de France. Préparée par une intrigue amoureuse de la duchesse

1. Tallemant, *Historiettes*, édit. Monmerqué, t. II, p. 243.
2. Lettre de Rubens à Peiresc, 13 mai 1625.

de Chevreuse, amie de la reine de France, et du comte de Holland, ami du duc de Buckingham, sa venue commença une aventure romanesque et royale. « La reine, dit La Rochefoucauld, lui parut encore plus aimable que son imagination ne lui avoit pu représenter, et il parut à la reine l'homme du monde le plus digne de l'aimer ». Bellegarde, — un vieux barbon, il est vrai, — Montmorency, pourtant beau danseur et de bonne mine, furent interrompus dans leur galanterie, n'existèrent plus. Anne d'Autriche avouait plus tard à Mme de Motteville, que « les respects de Buckingham ne furent point importuns », que celui-là seul aurait pu lui plaire, « si une honnête femme avait pu aimer un autre homme que son mari ». En attendant, Buckingham était épris comme un frénétique et retardait chaque jour la séparation. Il fallut pourtant bien se quitter. L'ambassadeur amoureux ne pouvait s'y résoudre et fit tant de folies avant son départ, que le roi-mari et son ministre se promirent bien de ne plus le recevoir. Comme dit Mme de Motteville : « le bruit de ses sentiments en devoit estre un obstacle invincible ».

Durant les quelques jours passés à Paris, le duc avait lié connaissance avec Rubens. Au lendemain même de son arrivée, Buckingham entre en relations avec le peintre et ils passaient tant d'heures ensemble, sous prétexte de peinture, que les biographes du XVIIe siècle ont supposé entre eux des pourparlers diplomatiques. C'est douteux. Rubens, sans doute, avait bien pu recevoir de la régente des Pays-Bas, dont il était l'ami, la mission d'étudier les dispositions de la France à l'égard des Pays-Bas espagnols et des Provinces-Unies, mais ce n'était là qu'une mission toute privée, secrète, et le peintre, chargé d'étudier les dispositions de la France, était sans pouvoir pour répondre aux propositions de la cour d'Angleterre. D'ailleurs, qu'est-ce que Buckingham pouvait demander à la cour de Bruxelles ? L'Angleterre et la France, brouillées avec l'Espagne, affermissaient à ce moment leur amitié par un mariage. Les rapports de Buckingham avec Rubens furent bien ceux d'un amateur de peinture avec un peintre.

Il est d'ailleurs certain que Rubens fit alors pour Buckingham deux portraits et qu'il reçut de celui-ci une crédence d'argent de deux mille écus d'or. Les contemporains étaient émerveillés de tant de générosité, et Rubens lui-même, à peu de temps de là, opposait la libéralité du duc

aux finances plus strictes de la cour de France ? Quels étaient ces deux portraits ? Il en existe deux de Buckingham, par Rubens. Mais l'un d'eux,

P.-P. Rubens. — Le duc de Buckingham
Dessin (Albertine, Vienne).

grande toile de 2m15 sur 3m, fut payé à part[1] ; il n'est donc pas l'un des deux portraits payés par la crédence d'argent.

Quand il eut quitté la France, Buckingham ne cessa pas pour cela ses

1. Cinq cents livres sterling, dit le livre des comptes de la cassette privée de Buckingham, tenu par sir Sackwille Crowe.

relations avec Anne d'Autriche, ni avec Rubens. Il continuait à acheter les peintures de celui-ci et à aimer passionnément celle-là. Il est au moins naturel de supposer qu'il demanda le portrait de la reine à son artiste favori. Mais il y a mieux ; Tallemant raconte : « A son arrivée (dans l'île de Ré), il (Buckingham) prit un gentilhomme de Xaintonge, nommé Saint-Surin, homme adroit et intelligent et qui sçavoit fort bien la cour. Il luy fit mille civilitez et luy ayant descouvert son amour, il le mena dans la plus belle chambre de son vaisseau. Cette chambre estoit fort dorée ; le plancher estoit couvert de tapis de Perse et il y avoit comme une espèce d'autel où estoit le portrait de la Reyne, avec plusieurs flambeaux allumez. Après il luy donna la liberté, à condition d'aller dire à M. le Cardinal qu'il se retireroit et livreroit La Rochelle, en un mot qu'il offroit la carte blanche, pourvu qu'on luy promist de le recevoir ambassadeur de France. Il luy donna aussi ordre de parler à la Reyne de sa part. Saint-Surin vint à Paris et fit ce qu'il avoit promis[1] ». Cette ambassade a réellement existé. Elle est racontée tout au long dans la correspondance de Richelieu. Saint-Surin fut d'ailleurs reçu sans cordialité par le cardinal, qui parla de lui couper le cou s'il insistait. Le récit de Tallemant, vrai dans la partie que l'on peut contrôler, reste vraisemblable dans l'autre moitié ; et si Buckingham avait un portrait d'Anne d'Autriche, de quel peintre peut-on raisonnablement le supposer, sinon de Rubens, peintre et favori du duc et le meilleur des peintres d'alors ?

Et il n'est point besoin d'accepter pour cela une invraisemblance, ni de penser que Rubens peignit d'après la reine un beau portrait, pour qu'il prît ensuite le chemin de Londres. Les portraits d'Anne d'Autriche par Rubens, avec leur lumière égale et crue, leur pose d'apparat, ne sont-ils pas évidemment composés sans l'aide du modèle ? Un simple coup d'œil pour le ton de la chevelure et de la peau, une bonne gravure pour le dessin du visage, cela suffisait à Rubens. La gravure dont il s'est servi est sans doute celle de M. Lasne. Comparez, traits identiques. Lequel a copié l'autre ? La gravure n'est pas datée et le costume permet seulement de supposer les deux portraits contemporains. Mais rappelez-vous que les gravures de cette époque, d'après des tableaux, renversent toujours de droite à gauche la scène qu'elles reproduisent. Ici les deux visages font

1. Tallemant, *Historiettes*, édit. Mommerque, t. II, p. 11.

ANNE D'AUTRICHE, REINE DE FRANCE

Gravure de Louys, d'après P.-P. Rubens.

face du même côté. C'est donc Rubens qui a copié Lasne. Son pinceau, à son habitude, arrondit un peu, amollit la sécheresse du burin.

Et tandis que Buckingham soupirait, à genoux devant son idole peinte,

Anne d'Autriche, reine de France
(Gravure de Michel Lasne).

Anne d'Autriche ne lui faisait pas subir d'autres cruautés que celle de la séparation forcée. Alors que Buckingham intriguait pour venir à Paris en cachette, à la foire Saint-Germain, ou ailleurs, lord Holland lui écrivait de Paris : « Je trouve beaucoup à craindre pour vous et point de certitude d'un accueil sincère et sûr. Le ⚜ (roi) persiste dans ses soupçons, en parle

très souvent et se laisse dire par des vilains que ♥ la reine a des tendresses infinies, vous imaginez vers qui.... Je ne puis donc, ni pour les affaires, ni pour votre sûreté personnelle, vous engager à venir ; sachez pourtant que vous êtes à la fois le plus heureux et le plus malheureux des hommes du monde, car ♥ est pour vous au-delà de toute imagination et ferait des choses qui la perdraient, plutôt que de ne pas satisfaire son désir. Je n'ose parler comme je voudrais et je crains d'en avoir trop dit....[1] ». Or, personne ne pouvait être mieux renseigné sur les sentiments de la reine que lord Holland, l'amant de la confidente Mme de Chevreuse, dont « les mauvais comportements, au dire de Richelieu, témoignaient grande coquetterie en elle et grande faiblesse en son mari. » Mme de Chevreuse racontait plus tard à Mme de Motteville « qu'elle forçait la reine de penser à Buckingham, lui parlant toujours de lui et lui ôtant le scrupule qu'elle en avait par la raison du dépit qu'elle faisait au cardinal de Richelieu[2] ». Nous savons par les *Mémoires* de La Porte que, sans avoir toutes facilités pour correspondre — ce terrible cardinal avait l'œil d'un jaloux — Anne d'Autriche et son soupirant ne manquaient pas de moyens de communication. Et c'est peut-être ainsi que Buckingham fit un jour parvenir à sa reine ce séduisant portrait, pieuse image où ses yeux buvaient l'amour et qui portait en elle toutes les prières de sa tendresse.

Comment la reine reçut-elle le portrait ? avec joie sans doute, car on ne l'avait jamais représentée et on ne la fera jamais aussi belle. Elle reconnut la finesse de ses belles mains, la blancheur de sa peau, la douceur majestueuse de son regard. Mais quelle émotion, quel choc dans son cœur lorsque, promenant ses yeux sur la riche architecture du fond, elle reconnut dans un petit buste une ressemblance, un visage que, dans le secret de son âme, elle n'avait rien fait pour oublier, et que couronnait un Amour. A notre tour, examinons, nous qui sommes de sang-froid.

Ce buste n'est point là comme un ornement indifférent. Rubens, habituellement si large dans la peinture des fonds, a modelé lui-même cette figurine, et lui a donné une précision en désaccord avec son éloignement.

1. *Archives des affaires étrangères*. Angleterre, t. XXXIII, fol. 262, cité par Avenel. — *Correspondance de Richelieu*, VII, p. 370.

2. *Mémoires de Mme de Motteville*, coll. Petitot, t. I, p. 349.

Ce n'est point un de ces anonymes bustes antiques si fréquents dans les architectures du XVIIe siècle. Ce buste est un portrait, et un portrait de contemporain. Or, cette tête n'est nullement celle du roi Louis XIII. Il suffit, pour en être sûr, de se reporter aux portraits qu'en firent Simon Vouet et Philippe de Champaigne. Il n'y a là ni sa chevelure plate, ni sa figure osseuse, ni cet interminable menton, qui lui donne l'air désolé. Rubens le peignait ainsi, mais imberbe, dans la galerie de Médicis (*Triomphe de la Vérité, Réconciliation de la Reine mère et de Louis XIII*). Impossible de reconnaître encore les visages ingrats, aux moustaches en croc, de Philippe III, ou de Philippe IV d'Espagne, père et frère d'Anne d'Autriche. Et d'ailleurs, que ferait là cet Amour avec sa couronne ?

Mais au contraire, regardons une figure de Buckingham, dessinée par Rubens, cette jolie tête à la Van Dyck, ronde, un peu courte, moustache retroussée, cheveux bouffants, air éveillé et vif de jeune chat. Malgré la petitesse du portrait, il est facile à reconnaître, beau cavalier, hardi, entreprenant, tout l'opposé du mari bègue et hypocondre. Comme il s'est hardiment introduit auprès de sa reine ! Il s'est dissimulé un peu derrière une colonnade, par prudence, pour ne pas compromettre sa dame. Mais pourtant rien n'est caché de sa jolie figure, et des yeux habitués à le découvrir ne sauraient manquer de le voir. S'il a pris sa cuirasse, c'est afin de montrer qu'il ne craint pas de faire la guerre à la France pour l'obliger à accueillir le bel ambassadeur. Déjà il reçoit la couronne et la palme des heureux et des vainqueurs, et la Victoire est un Amour.

Aventure bien conforme aux caractères des deux héros, aussi bien du ministre, bellâtre et fat, qui se vantait d'avoir été aimé par trois reines, que de la romanesque et jeune Anne, qui « ne s'offensait pas d'être aimée », de loin, malgré les obstacles, à l'espagnole. Aventure conforme aussi à cette étrange époque où, dans les desseins politiques, on trouve à tout instant des ambitions et des fureurs d'amants, où les agents diplomatiques sont messagers d'amours mystérieuses. Sous le grand drame politique, il y a souvent, comme chez Corneille, des aventures de cœur, et la guerre, comme dans la Jérusalem délivrée, n'exclut pas les tendres épisodes. Le bon sens de Rubens semble seul dépaysé dans ce roman. Ne s'en rendait-il pas compte ? Tout en travaillant pour Buckingham, il jugeait sévèrement sa politique « quand je considère les caprices et l'arro-

gance de Buckingham, j'ai pitié de ce jeune roi[1] » (Charles Ier). Mais il était lié par sa reconnaissance envers le généreux amateur d'art.

On s'explique aisément pourquoi ce portrait de reine est dépourvu de tous les attributs qui peuvent désigner le personnage. Fleur de lis, anneau conjugal, sont bien inutiles ici. Dans les répliques, placées aujourd'hui à Amsterdam et à Madrid, l'anneau et les fleurs de lis apparaissent, mais le galant a disparu. C'est trop naturel.

Que devint ce tableau? Avant 1683 il n'en est parlé nulle part. Mais son apparition dans les catalogues de Le Brun ne doit pas faire conclure qu'il fut acheté à ce moment, car les comptes des bâtiments du roi, si bien tenus, ne mentionnent point son acquisition. Sans doute, on alla le chercher dans les appartements de la « feue royne-mère », comme dit Le Brun. A ce moment on prenait dans toutes les maisons royales les tableaux qui devaient meubler, au Louvre, le cabinet du roi. Peu après, ces tableaux seront dispersés de nouveau en divers palais. Anne d'Autriche ira un temps décorer Versailles. Mais chassée de chez elle, on ne la reconnaîtra plus dans son beau portrait, et cette radieuse image qui, dans l'intimité du boudoir, avait été confidente de joies muettes ou de larmes silencieuses, aujourd'hui, dans la grande galerie du Louvre, fait la haie sur le passage des visiteurs indifférents et pressés.

LOUIS HOURTICQ

1. Lettre à Valavès, 25 décembre 1625.

LES RÉCENTES ACQUISITIONS
DU MUSÉE DU LOUVRE

DÉPARTEMENT DE LA PEINTURE
(1902-1904)

Au cours de ces trois dernières années, le département des peintures de notre grand musée national s'est enrichi dans des proportions tout à fait inaccoutumées.

Des achats, dont le prix total dépasse certes, et de beaucoup, un demi-million de francs, ont fait entrer au Louvre des œuvres d'un intérêt capital, telles que les *Portraits de M. et de Mme Seriziat*, de David; *la Résurrection de Lazare*, de Gérard de Saint-Jean; et, tout récemment, la *Douatrice avec sainte Madeleine* du « Maître de Moulins », en même temps qu'un certain nombre de tableaux, de valeur plus ou moins grande sans doute, mais qui tous, à des titres divers, complètent heureusement les séries du musée. L'apport dû à des libéralités particulières est singulièrement plus important encore. A elle seule, la donation Thomy-Thiéry a doté le Louvre d'un ensemble d'œuvres de l'école de 1830, dont aucune galerie publique ne saurait montrer l'équivalent. Auprès de cette magnifique collection, on a bientôt pu suspendre les quatre tableaux modernes du legs Cottier, dont *la Bataille des Cimbres* et l'*Hamlet et les deux fossoyeurs*, deux pages fameuses de notre art moderne. Les écoles anciennes ne furent pas moins

favorisées, grâce au don de M. de Vandeuil et aux legs de la baronne de Nolleval, de la princesse Mathilde et du baron Arthur de Rothschild. Encore, ne sont-ce là que les donations les plus importantes ; bien d'autres sont venues s'y joindre, dont nous aurons à rappeler les généreux auteurs au cours de la revue rapide que nous allons entreprendre de cette longue et si riche suite de peintures anciennes et modernes récemment entrées au Louvre.

ÉCOLE FRANÇAISE

Après l'éclatant succès de l'Exposition organisée cette année au Pavillon de Marsan, il serait puéril de s'attarder à démontrer l'intérêt capital qu'il y a pour le Louvre à posséder des ouvrages de notre primitive école française. Trop longtemps oubliés, nos vieux maîtres nationaux ont pris, grâce au zèle de M. Bouchot et de ses collaborateurs, une éclatante revanche, et, en attendant que la critique moderne, réalisant pour eux le travail qu'aucun Vasari ne se trouva pour faire à leur époque, ait achevé de dresser l'état-civil des maîtres et le catalogue de leurs œuvres, le public a du moins appris à connaître des noms et des peintures que jusqu'alors certains érudits étaient seuls à ne pas ignorer. De ces productions de notre ancienne école, le Louvre est encore peu fourni, si l'on compare sa collection à la réunion hors de pair que nous présenta l'Exposition des Primitifs français, et fâcheusement certaines pièces, dont la privation doit nous être particulièrement sensible, se sont, en ces dernières années, fixées à demeure dans des galeries publiques de l'étranger. Du moins au groupe de peintures françaises du XVe siècle que possédait déjà notre musée, quatre morceaux intéressants sont venus se joindre il y a peu de temps.

A la première de ces interminables ventes Lelong, qui se succédèrent pendant une année presque entière et auraient suffi à elles seules à rendre célèbre dans le monde de la curiosité le nom de l'antiquaire de l'île Saint-Louis, passa aux enchères une délicate peinture indiquée au catalogue (n° 7) comme du primitif flamand Jean Mostaert. Elle fut adjugée au musée du Louvre (au prix de 22.500 francs, décembre 1902). Mme Lelong avait acquis, peu d'années auparavant, à l'Hôtel Drouot, pour un prix modique, ce panneau qui formait originairement le volet gauche d'un triptyque.

Ce précieux tableau représente, vue à mi-corps, assise près d'un pilier

et feuilletant un livre d'heures, une *Donatrice*, portant une vaste coiffe blanche et vêtue d'un manteau rouge et d'une robe vert foncé; derrière le personnage, s'aperçoit un mur crénelé, où s'appuient quelques arbres en espalier et que domine un paysage accidenté. Au dos du panneau, se trouve une autre peinture, en grisaille, figurant une sainte.

École franco-flamande du xve siècle.
L'Invention de la Sainte Croix par sainte Hélène.

Bien que cette œuvre présente un accent flamand assez marqué, on est plutôt disposé à y reconnaître le travail d'un artiste de notre pays ; elle offre plus de douceur et de fondu, en même temps plus de simplicité réaliste que les pages typiques des peintres issus directement de l'école de Bruges; aussi a-t-elle pris place dans la salle de nos primitifs français. En tout cas, c'est une page tout à fait délicieuse, qui témoigne de la main d'un maître par la finesse de l'exécution et l'émail admirable de la couleur.

A cette même école franco-flamande du xve siècle on rapporte également un panneau acquis par le Louvre (pour le prix d'adjudication de 28.445 francs) dans une vente faite à Amsterdam, le 7 juillet 1903. Portée au catalogue sous le nom de Thierry Bouts, cette peinture prove-

nait de la collection comme Rulfo della Faille de Waerloos, d'Anvers.

Elle a pour sujet *l'Invention de la Sainte Croix par sainte Hélène.*

La scène est traduite avec une naïveté charmante. Au contact d'une des trois croix — que l'on est en train de déterrer en un autre endroit du tableau, — une jeune fille vient de ressusciter; à demi-nue, elle se dégage des linges qui l'enveloppent. Somptueusement vêtue, sainte Hélène s'agenouille, à la vue du miracle. Une exécution précieuse sans sécheresse, une couleur finement nuancée, servent à souhait cette composition si joliment ordonnée.

Ces deux panneaux se trouvaient déjà au Louvre, lors de l'organisation de l'Exposition des Primitifs français; ils ne furent cependant pas — peut-être à cause de leur côté flamand — compris dans le lot des peintures empruntées à notre musée. Par contre, une des pièces les plus importantes et les plus remarquées de celles réunies au Pavillon de Marsan, une œuvre capitale et depuis longtemps convoitée, put être acquise par le Louvre pendant la durée de l'Exposition.

Il s'agit de *la Donatrice avec sainte Madeleine*[1], de cet admirable spécimen du « Maître de Moulins », prêté aux Primitifs français par MM. Agnew et Cie, de Londres, et devenu, avant la fermeture des portes, la propriété de notre musée pour un prix certes élevé, mais que justifient pleinement la rareté et la qualité de cette peinture. Nous n'avons pas à faire la description de cette page, maintenant célèbre, déjà étudiée ici-même; encore moins recommencerons-nous à ce propos une discussion sur le « Maître de Moulins », dont il fut si souvent question dans la *Revue* au cours de cette année. Nous nous contenterons de rappeler, à un tout autre point de vue, l'histoire de ce tableau et les opinions qu'il provoqua successivement en ces derniers temps; cette enquête, de visées plus modestes, n'en a pas moins son intérêt, et cet exemple suffit à montrer combien ont progressé, en peu d'années, les connaissances sur l'école française primitive, et, partant, la valeur des peintures de ce genre.

Celle-ci avait déjà passé à plusieurs reprises par la maison de ventes Christie, de Londres, sans autrement attirer l'attention, et avait réalisé chaque fois un prix peu élevé, lorsque M. de Souzée, l'amateur bruxellois dont les richesses d'art viennent d'être dispersées, en fit l'acquisition, il y a environ une dizaine d'années.

1. Voir la reproduction dans la *Revue*, t. XV, p. 463.

Prêtée par cet amateur à l'exposition de tableaux flamands organisée à la New Gallery, à Londres, pendant l'hiver 1899-1900, *la Donatrice avec sainte Madeleine* figurait au catalogue (n° 27) sous le nom de H. et J. Van Eyck, alors que cette autre page non moins connue du « Maître de Moulins », *le Donateur avec saint Victor*[1], son voisin de cimaise ici comme plus tard à Bruges et à Paris, était attribué à Ugo Van der Goes. En 1900, notre peinture était au nombre des œuvres d'art que M. de Somzée avait prêtées pour orner le Pavillon de la Belgique, à l'Exposition universelle de Paris; mais déjà l'opinion avait changé, comme en témoigne cette courte note du petit catalogue dressé de cette exhibition : « n° 10. *Madeleine et donatrice agenouillée.* — École primitive française. C'est par erreur que ce tableau était attribué aux Van Eyck, dans la collection Ruston (Angleterre) ».

Dans une étude, alors publiée dans la *Gazette des Beaux-Arts*, sur *la Peinture ancienne à l'Exposition de 1900*, M. Lafenestre faisait remarquer la parenté de ce panneau de la collection Somzée avec le triptyque de Moulins, qui se trouvait présenté en même temps au Petit Palais, à l'Exposition rétrospective de l'Art français, et, dès ce moment, notre éminent maître, indiquant aux chercheurs la voie à suivre, concluait à une communauté d'origine entre *la Donatrice avec sainte Madeleine*, *la Vierge en gloire* de la cathédrale de Moulins et les volets du musée du Louvre présentant les portraits de Pierre de Bourbon et d'Anne de France.

Lorsque notre tableau reparut à Bruges en 1902, M. Camille Benoît avait déjà fait paraître son beau travail sur *la Peinture française à la fin du XVe siècle* (*Gazette des Beaux-Arts,* 1901-1902). Distinguant deux mains différentes là où l'on est plutôt d'accord aujourd'hui à ne voir qu'un seul auteur, ce critique attribuait au « Maître de 1488 » *le Donateur avec saint Victor,* du musée de Glasgow, et au « Maître de Moulins » *la Donatrice avec sainte Madeleine*, de la collection de Somzée. Aussi, tandis que le Catalogue officiel de l'Exposition des Primitifs flamands enregistrait simplement sous la même rubrique « inconnu » ces deux peintures, qu'avec raison on présenta côte à côte, M. Georges Hulin, dans le remarquable Catalogue raisonné qu'il publia sous le pseudonyme de G.-H. de Loo, proposait de les attribuer toutes deux à un même maître qu'il identifiait avec Jehan Perréal dit Jehan de Paris. La discussion sur ce dernier point

1. Voir la reproduction dans la *Revue*, t. XV, p. 171.

est loin d'être close, comme on sait, et ce n'est pas ici le lieu de la reprendre.

Cédée peu après l'Exposition de Bruges par M. de Somzée au marchand londonien qui l'envoya au Pavillon de Marsan, la *Dame présentée par sainte Madeleine* fut désignée par les rédacteurs du Catalogue de l'Exposition des Primitifs français comme une œuvre du « Peintre des Bourbons dit le Maître de Moulins », exécutée vers 1490, alors que le *Donateur avoué-chevalier de Saint-Victor*, qui se retrouvait auprès d'elle, était indiqué comme peint par le même artiste à une date un peu antérieure, vers 1480.

Nous n'ajouterons rien de plus sur cette pièce si précieuse. On doit se féliciter grandement de son entrée au Louvre (au prix de 125.000 francs, 1904).

Tout récemment (juillet 1904), le musée vient de s'enrichir d'une autre peinture des plus intéressantes de notre école française primitive, qui ne figurait pas cependant à l'Exposition du Pavillon de Marsan. Nous n'aurons pas besoin de présenter longuement aux lecteurs de la *Revue* cette œuvre capitale de l'ancienne école avignonnaise, connue sous le nom de *Retable de Boulbon*[1], puisqu'elle vient de faire, ici-même, l'objet d'une étude très complète, due à la plume particulièrement autorisée de M. l'abbé Requin (acquise de l'église de Boulbon au prix de 5.000 francs).

Il nous faut à présent passer sans transition au XVIIIe siècle, l'époque des fêtes galantes et des décorations aimables, l'époque aussi des beaux portraits où excellent Largillière et Nattier. De ces deux maîtres, favoris de la mode aujourd'hui comme en leur temps, nous n'avons à enregistrer l'entrée d'aucune œuvre nouvelle au Louvre; mais de Tocqué, qui participe des deux et ne le cède guère parfois en couleur à l'un ou en finesse à l'autre, voici, nouvellement acquise, une page non indifférente, *Mme Danger brodant*. Exposée au Salon de 1753, elle obtenait le plus grand succès auprès de la critique comme du public. Ici, Tocqué se rapproche davantage de Nattier, son beau-père; c'est la même harmonie grise et perlée qui donne un si grand charme à la peinture et rachète ce qu'a d'un peu plat l'exécution. Paraissant avoir légèrement souffert, cette *Mme Danger*

1. Voir la *Revue*, t. XVI, p. 99.

brodant ne saurait le disputer en éclat au *Portrait présumé de Mme de Graffigny*, ni en délicatesse au *Louis, Dauphin de France*, ces deux admi-

TOCQUÉ. — MLLE DANGER BRODANT
(Musée du Louvre).

rables ouvrages du maître que possédait déjà notre musée ; par contre, ce Tocqué offre un intérêt tout spécial par son adroite mise au cadre, par cet arrangement qui sort de la formule ordinaire (prix d'achat 12.000 francs, février 1903).

Ce fut un autre bon portraitiste de notre XVIIIe siècle, beaucoup plus près de Largillière, celui-là, et d'un faire un peu pincé très caractéristique, que ce Levracq-Tournières, ce peintre normand dont le musée de Caen possède de si remarquables spécimens. Le tableautin qui vient d'entrer au Louvre, *la Maison d'Auteuil*, composition à plusieurs personnages[1], spirituellement traitée, est plus curieuse par le sujet que typique de la manière de Robert Tournières (acquis en 1902, au prix de 2.000 francs).

En même temps que son buste en marbre par Carpeaux, ce chef-d'œuvre de notre sculpture moderne, la princesse Mathilde réserva pour notre musée quatre tableaux de sa magnifique collection aujourd'hui dispersée. De ces peintures, tout récemment entrées au Louvre (1904), deux appartiennent à notre ancienne école française. Le *Portrait du peintre Rosslin* par lui-même, un simple buste, au masque bien vivant, est plus grassement enlevé que ne le sont d'ordinaire les ouvrages de cet artiste, Suédois d'origine, mais que l'on range parmi les maîtres de notre XVIIIe siècle. L'autre *Portrait*, provenant du même don, celui d'un personnage à l'œil vif, à l'air fûté et quelque peu narquois, est d'un peintre jusqu'alors non représenté dans nos galeries, Danloux, bien connu cependant, et dont certains tableaux, de motifs plus aimables, d'un faire plus rond et d'une touche plus fondue, passent parfois pour être de la main de Greuze.

De ce dernier maître, le Louvre pouvait déjà montrer une vaste réunion d'œuvres, n'ayant rien à envier à celle du musée Wallace, de fameuse mémoire, une collection de Greuze où tous les genres sont représentés, de la composition historique et du sujet sentimental aux études de figures les plus diverses, et qui venait de s'enrichir encore, par le legs de la baronne Nathaniel de Rothschild (1901), d'une page importante de l'artiste, *la Laitière*, non moins célèbre que *la Cruche cassée*, dont elle constitue maintenant le pendant. Le récent legs du baron Arthur de Rothschild (1904) vient d'accroître de quatre numéros nouveaux la liste si riche des Greuze du Louvre. Trois de ces peintures : *l'Oiseau mort* — ou plus exactement : *un Enfant hésitant de toucher un oiseau, dans la crainte qu'il ne soit mort*, pour restituer à cet ouvrage le titre singulièrement

1. Avec les portraits de Crébillon, Dufresny et Bodin, médecins du Roi. Ce tableau figura en 1900 dans le Pavillon de la Ville de Paris.

J.-B. Greuze. — Les Deux amies
(Musée du Louvre).

précis sous lequel il fut exposé au Salon de l'an VIII, — *l'Enfant à la poupée* et *l'Effroi*, cette dernière étant une étude pour un tableau maintenant conservé au Metropolitan Museum de New-York, rentrent dans la catégorie si nombreuse de ces gracieuses figures d'expression que Greuze a produites en si grand nombre. Fillettes et enfants, ces toiles auront toujours un succès assuré auprès du public : elles le méritent d'ailleurs, en dépit du côté maniéré, parfois jusqu'à la fadeur, et de la mollesse de l'exécution, par les qualités de fraîcheur de palette, de jeu aisé de la matière colorée où se retrouve le peintre vraiment doué, mais qui ne sut pas toujours faire le meilleur emploi de son talent.

Pour être de dimensions beaucoup plus importantes, la composition intitulée *les Deux amies*, n'est pas, loin de là, le meilleur de ces quatre Greuze ; la mise en cadre de ces deux jeunes filles, l'une brune et l'autre blonde, tendrement enlacées, ne satisfait qu'à demi ; la facture ne vaut guère mieux. La peinture est encore claire et brillante, mais elle dénote une main bien alourdie, celle du maître dans la vieillesse, en admettant que le tableau n'ait pas été achevé ou repris par quelque autre.

Prudhon nous aurait fourni la transition toute naturelle pour passer du XVIIIe au XIXe siècle avec cette délicieuse esquisse d'une *Jeune fille lutinée par des amours*, acquise en 1903, mais nous n'avons pas à insister davantage sur ce tableautin, lui ayant consacré précédemment, ici-même, une notice spéciale.

MARCEL NICOLLE

(A suivre.)

LE MOUVEMENT ARTISTIQUE A L'ÉTRANGER

UNE NOUVELLE BIOGRAPHIE DE FRA BARTOLOMMEO. — UN PORTRAIT D'ANNE DE CLEVES.

J'ai rencontré autrefois un jeune *privat-docent* allemand dont la thèse de doctorat, sur l'*Architecture extérieure de la cathédrale de Constance*, avait été louée par toute la critique comme un petit travail des plus intéressants. Admirant fort, moi-même, la cathédrale de Constance, et ravi de pouvoir en entendre parler avec autorité, je m'empressai de demander au *privat-docent* quel pouvait être, à son avis, l'auteur de la tragique *Mise au Tombeau* de pierre qui est une des gloires de cette belle église : mais le jeune homme me répondit, de la façon la plus naturelle du monde, que, n'ayant eu à s'occuper que de l'extérieur de la cathédrale, jamais il n'avait jugé nécessaire d'entrer à l'intérieur. C'est là un exemple, parmi cent autres que je pourrais citer, d'une tendance à la « spécialisation » qui me paraît s'accentuer de plus en plus chez les savants et les lettrés d'outre-Rhin, sans doute sous l'effet de leur nouvelle éducation universitaire : car en forçant un jeune garçon à étudier, par exemple, pendant un semestre, l'emploi du subjonctif dans les *Géorgiques*, on risque bien de faire en sorte qu'il ignore tout-à-fait non seulement, dans ces mêmes *Géorgiques*, l'emploi du futur ou de l'impératif, mais surtout l'harmonieuse unité du génie de Virgile. Et ainsi, tout récemment encore, l'auteur d'un très remarquable ouvrage sur les *Symphonies de jeunesse de Mozart* est parvenu au bout de son travail sans avoir eu, une seule fois, la curiosité d'examiner d'autres œuvres de la jeunesse de Mozart, notamment des *sérénades*, des *divertissements*, et des *quatuors*, qui l'auraient fourni de réponses à maints des problèmes qu'il a, d'ailleurs, approfondis avec infiniment de zèle dans les *symphonies*. Non pas, certes, que je prétende contester la nécessité ni les avantages de la « division du travail » : mais le tout est de savoir où elle doit s'arrêter, et à quel âge elle doit commencer, et si précisément, en la faisant commencer trop tôt, on ne l'empêche pas de s'exercer plus tard avec tout le fruit désirable.

En tout cas je soupçonne M. Fritz Knapp, l'auteur d'un nouveau livre sur *Fra Bar-*

Fra Bartolommeo. — Le Jugement dernier (1499)

Fresque du cimetière de Santa Maria Nuova, à Florence

(Musée des Offices).

tolommeo[1], d'être victime, lui aussi, d'un excès analogue de spécialisation. Car c'est chose impossible que, intelligent et tolérant comme il l'est, il ait complètement négligé de se renseigner sur la doctrine artistique et sur l'influence de Savonarole, avant de nous en parler de la manière qu'il l'a fait. Libre à lui de mépriser le moine florentin, et de préférer à son enseignement moral « l'enseignement meilleur et plus doux » de Luther : mais comment M. Knapp, pour peu qu'il ait lu, je ne dis pas même les écrits et les sermons de Savonarole, mais n'importe laquelle de ses biographies italiennes ou allemandes, comment peut-il l'accuser d'avoir voulu exclure de l'art la beauté et la vie ? Comment peut-il ignorer que la décadence de l'art florentin de son temps a été, au contraire, un des grands sujets de souci pour l'âme du poète du prieur de Saint-Marc, et tout ce que celui-ci a toujours dit et fait pour essayer de réagir contre cette décadence ? Comment peut-il ne pas connaître les écoles de peinture et d'enluminure fondées par Savonarole dans les couvents dominicains qui dépendaient de lui ? Et comment, — sous prétexte que des admirateurs de Savonarole ont un jour brûlé publiquement un certain nombre de miroirs, de masques, de vieilles robes de bal, et de boîtes de fards, — comment peut-il oublier que, entre tous ceux qu'a émus la forte voix du prophète, ce sont les artistes de Florence, et les meilleurs et les plus personnels, Botticelli, Filippino Lippi, Credi, les Robbia, qui ont accueilli avec le plus d'enthousiasme la doctrine nouvelle, et en ont gardé l'empreinte le plus fidèlement ?

Mais sans doute M. Knapp, n'ayant à s'occuper que de Fra Bartolommeo, n'aura pas jugé utile de faire connaissance avec Savonarole ; et les divagations fantaisistes de Vasari sur le « bûcher des vanités » lui auront suffi pour se former une idée de la doctrine esthétique de l'un des esthéticiens les plus originaux de la Renaissance. Voilà où l'a conduit l'habitude que l'on a, dans son pays, de pratiquer trop rigoureusement la « division du travail » ! Et j'ajoute que son ignorance, ici, est d'autant plus fâcheuse que l'œuvre de Fra Bartolommeo, qu'il a entrepris de nous expliquer, ne se borne pas à traduire l'idéal religieux et moral de Savonarole : par sa conception comme par son exécution, par l'agencement de ses figures comme par son coloris, elle se trouve dériver en droite ligne du programme d'art expressément formulé par le moine ferrarais[2].

« La beauté est absente de vos fresques et de vos tableaux » ! disait en effet le prieur de Saint-Marc à ces sculpteurs manqués qu'étaient la plupart des peintres florentins de la seconde moitié du *quattrocento*. « La beauté est absente de votre peinture, parce que la beauté ne consiste pas seulement dans le dessin, qui est l'unique chose dont vous ayez souci. Elle consiste, la beauté, dans cette union intime du dessin et de la couleur qu'on nomme la lumière : et il y a deux lumières, dont l'une vient aux figures du dehors, l'autre du dedans. Mais vos sèches figures n'ont ni l'une ni l'autre. Vous ne

1. *Fra Bartolommeo della Porta und die Schule von San Marco*, par Fritz Knapp, 1 vol. in-4°, illustré de 122 reproductions de peintures et dessins. Halle, librairie Wilhelm Knapp. — Nous devons à l'obligeance de MM. Knapp de pouvoir reproduire les quatre premières planches qui illustrent notre chronique.

2. SAVONAROLE : *Sermons sur Amos et Zacharie ; Apologeticus de ratione poeticæ artis*, etc. On trouvera du reste un excellent résumé, et très impartial, de la doctrine esthétique de Savonarole dans la biographie de celui-ci par le professeur Pasquale Villari.

Fra Bartolommeo — Noli me tangere vers 1505
(Musée du Louvre).

savez les éclairer ni de cette lumière extérieure qui donne aux choses le charme de la vie, ni de cette lumière intérieure qui les anime, les relève, fait d'elles des reflets de l'esprit divin ». Ainsi parlait le moine aux peintres, vieux et jeunes, qui, sortant du Casino Médicis à la nuit tombante, entraient un moment dans l'église Saint-Marc pour l'entendre prêcher. Et les vieux, Botticelli, Lorenzo de Credi, de retour dans leur atelier, rêvaient aux moyens de régénérer leur peinture en y mettant cette double « lumière » de la beauté vivante et de la piété, mais aucun d'eux, hélas! ne parvenait à se dégager des froides formules que leur avaient transmises leurs premiers maîtres, les Pollaiuoli et les Verrochio : de telle sorte que la doctrine de Savonarole serait restée vaine s'il n'y avait pas eu là, pour l'accueillir de toute son âme et pour se jurer d'en tirer parti, un garçon de vingt-deux ans, d'origine génoise, Baccio della Porta, qui venait précisément de sortir d'apprentissage et de s'installer à son compte, près de la Porte de Ser Pier Gattolini, à l'autre bout de la ville. Celui-là n'avait rien qui l'empêchât de se vouer tout entier à un nouvel idéal : et le fait est qu'il s'y voua, dès lors, tout entier. Toute sa vie fut dominée par la double préoccupation de créer un art plus lumineux et plus religieux que celui que produisaient les maîtres florentins de la génération précédente. Et l'on peut bien dire qu'à cela, par force de zèle, il a réussi. Depuis le petit diptyque du musée des Offices jusqu'à la *Pietà* du palais Pitti, son œuvre, avec maints défauts, se distingue du reste de la peinture florentine par une lumière plus naturelle et une expression plus chrétienne : baignée d'air presque autant que celle des maîtres vénitiens, baignée de foi presque à l'égal de celle de Fra Angelico. Sans compter que cette œuvre, malheureusement dénuée de génie, a exercé sur deux peintres de génie une influence décisive, qui, je crois, n'a encore jamais été pleinement appréciée : si bien que, par elle, et peut-être à leur insu, Raphaël et André del Sarto sont devenus, à leur tour, les exécuteurs d'une partie du testament artistique de Savonarole.

Aussi serait-il à peine plus difficile à un critique d'art de comprendre l'œuvre de Van Dyck en ignorant celle de Rubens que de comprendre l'œuvre de Fra Bartolommeo en ignorant la grande révolution intellectuelle et morale dont elle est sortie. A chaque page du livre de M. Knapp, nous sentons qu'il manque là quelque chose d'essentiel, quelque chose qui a été la raison d'être principale de l'art du *Frate*, et qui constitue pour nous son principal mérite : cet art étant de ceux où le cœur de l'artiste nous touche plus encore que l'adresse de sa main. Mais si le jeune écrivain allemand ne nous dit pas de Fra Bartolommeo tout ce qu'il y aurait à en dire, ce qu'il nous en dit est, en revanche, d'un savoir et d'une pénétration qu'on ne saurait trop louer. Appliquées à l'étude d'un Ghirlandajo ou d'un Filippino, les qualités qu'il nous montre dans son livre nous auraient valu une biographie artistique tout à fait excellente, à la fois très érudite et très personnelle, toujours appuyée sur les recherches les plus scrupuleuses, mais ne craignant pas, ensuite, d'interpréter librement les résultats ainsi obtenus. A noter les étapes successives de l'évolution d'un style, à marquer les influences qui tour à tour ont agi sur lui, à reconnaître, sous ses transformations, ce qu'il a eu de fixe et de permanent, M. Knapp s'entend le mieux du monde à toutes ces choses, qui seules permettent à un critique de dépasser le domaine du bavardage

pour s'élever à celui de l'histoire. Et quand j'aurai ajouté qu'il n'y a pas un tableau de Fra Bartolommeo qu'il ne soit allé voir, à Pétersbourg et à Besançon, à La Haye et à

FRA BARTOLOMMEO. — LA PRÉSENTATION AU TEMPLE (1516)
(Musée de Vienne).

Naples : qu'il est allé voir aussi tous les dessins du maître, et que, non content de les voir, il s'est consciencieusement efforcé de les interroger, avec la légitime conviction qu'il n'y a pas croquis si sommaire qui, venant d'un grand artiste, n'ait de quoi renseigner sur ses intentions ou sur ses procédés, on comprendra sans peine que, avec

une telle méthode, son livre ait pour nous une importance considérable, tout incomplet qu'il soit quant au fond même du sujet. Nous n'y trouvons point, si je puis ainsi dire, l'âme de Fra Bartolommeo, telle que nous l'a révélée jadis M. Gruyer, dans un excellent petit livre malheureusement devenu à peu près introuvable [1] : mais jamais encore, en revanche, personne n'a décrit aussi consciencieusement que M. Knapp toutes les peintures du maître florentin, ne s'est aussi activement efforcé d'en fixer les dates, ni n'a mis tout ensemble autant d'application et d'intelligence à en examiner les procédés techniques. Et quiconque, dorénavant, voudra s'occuper de Fra Bartolommeo, il sera tenu de s'appuyer sans cesse sur ce précieux ouvrage, illustré d'ailleurs avec une abondance et un goût admirables.

Ce n'est pas, cependant, que toutes les assertions du jeune auteur allemand puissent être tenues pour définitives, même en ce qui concerne l'authenticité des œuvres qu'il décrit. Je ne puis croire, par exemple, que le *Savonarole* du couvent de Saint-Marc soit la première peinture de Fra Bartolommeo, ni même qu'il soit vraiment de sa main : car, non seulement l'exécution y est faible et inégale, ce qui semblerait indiquer plutôt la main d'un copiste, mais la conception, le modelé, la couleur ne s'y accordent guère avec ce que nous savons par ailleurs du style du jeune élève de Cosimo Rosselli. Et, au contraire, je crois que M. Knapp se trompe en attribuant au seul Mariotto Albertinelli la conception et l'exécution du délicieux petit triptyque du musée Poldi-Pezzoli, daté de 1500, et qui, depuis le XVIe siècle, avait toujours porté le nom de Fra Bartolommeo. Il me paraît absolument certain, en tout cas, que *l'Annonciation*, peinte en grisaille sur les volets extérieurs du triptyque, est toute de la main du Frate : car elle ressemble d'aussi près que possible à *l'Annonciation*, également en grisaille, du petit diptyque des Offices. Les deux *Saintes* des volets intérieurs, à coup sûr, sont d'Albertinelli : mais la *Vierge*, avec la grâce recueillie de son attitude, et et l'adorable *Bambino* à qui elle donne le sein, c'est encore à Fra Bartolommeo qu'en appartient l'idée : et je jurerais que le pieux jeune homme était en train de mettre toute son âme à ce petit tableau lorsqu'une nouvelle crise de scrupules ou peut-être de désespoir, est venue l'arracher décidément à la vie du monde [2]. Je ne crois pas non plus que M. Knapp ait le droit de supprimer tout à fait de son catalogue de l'œuvre de Fra Bartolommeo, pour les attribuer à Albertinelli, des œuvres que les deux amis ont expressément signées de leurs deux noms, comme *l'Annonciation* du musée de Genève, où la *Vierge*, en particulier (bien qu'Albertinelli l'ait ensuite imitée dans son *Annonciation* de l'Académie de Florence), a tous les caractères des figures du Frate. Au reste il y a peu de problèmes aussi délicats que celui de la répartition exacte, entre Fra Bartolommeo et Albertinelli, des œuvres exécutées dans l'atelier de Saint-Marc, pendant que les deux peintres y travaillaient en commun ; et je crains que M. Knapp, dans cette partie de sa tâche, n'ait procédé un peu arbitrairement, faute de pouvoir fonder ses décisions sur des preuves solides.

1. Gustave Gruyer, *Fra Bartolommeo della Porta et Mariotto Albertinelli*, 1 vol. illustré de la collection des *Artistes célèbres*, Paris, 1886.

2. Car la vérité est que nous ne savons rien des motifs de la vocation religieuse de Fra Bartolommeo. La fable rapportée par Vasari, et après lui par tous les biographes du maître, est simplement absurde.

Fra Bartolommeo.

Sainte Madeleine et sainte Catherine de Sienne en extase (1509)

(Musée de Lucques).

Mais ce n'est pas ici le lieu de discuter avec lui le détail de son livre ; et si maints épisodes de la carrière artistique de Fra Bartolommeo restent encore à élucider, nous n'en avons pas moins devant nous, pour la première fois, une esquisse sérieuse et sûre de l'ensemble de cette carrière : pour la première fois, grâce à M. Knapp, nous sommes en état de nous rendre compte des diverses étapes du précieux voyage entrepris, sa vie durant, par le plus obéissant et le plus convaincu des disciples de Savonarole, à la recherche d'une beauté nouvelle.

Quatre grandes dates dominent ce que nous savons de la paisible et active carrière de Fra Bartolommeo. 1° En 1492, âgé de vingt ans, il quitte l'atelier de son maître Cosimo Rosselli, pour ouvrir lui-même un atelier où, pendant huit ans, il travaille à diverses commandes, seul ou en collaboration avec son condisciple Mariotto Albertinelli. 2° En 1500, il se fait moine dominicain, et, après avoir achevé son noviciat à Prato, revient demeurer à Florence au couvent de Saint-Marc. Là d'abord, il projette de renoncer complètement à la peinture : mais bientôt ses supérieurs lui enjoignent d'accepter la commande d'une *Vision de Saint-Bernard*, pour l'église de la Badia, et depuis lors le frère de Saint-Marc ne cesse plus de peindre, dans l'atelier qu'on lui a permis d'installer au rez-de-chaussée du couvent. 3° En 1508, il fait un séjour de plusieurs mois à Venise, ce qui lui fournit l'occasion d'étudier, de s'approprier, et de rapporter à Florence tout un ensemble de traditions et de procédés des peintres vénitiens. 4° Enfin en 1514, un voyage à Rome, en lui révélant les grandes œuvres nouvelles de son compatriote Michel-Ange et de son ami Raphaël (qui naguère a lui-même, et très profondément, subi son influence), lui suggère le désir d'élargir sa manière, et nous vaut, pendant les trois années qui lui restent à vivre, l'importante série de ses derniers ouvrages.

Aussi tous ses biographes, et M. Knapp avec eux, ont-ils réparti l'histoire de son œuvre en quatre périodes que l'on pourrait appeler : la période de jeunesse (1492-1500), la période florentine (1504-1508), la période vénitienne (1508-1514), et la période romaine (1514-1517). Mais, d'abord on doit prendre garde que les deux premières périodes, — très distinctes en apparence, puisqu'elles sont séparées l'une de l'autre par un intervalle de quatre années d'inaction, — sont cependant très difficiles à distinguer en fait, si l'on oublie la différence des dates pour ne considérer que le style même du peintre. Il y a telles œuvres de Fra Bartolommeo dont on serait très en peine de dire exactement si elles ont été peintes avant ou après l'entrée du maître dans la vie monastique : par exemple la petite *Sainte-Famille* de la collection Hertz, à Londres, toute proche encore du diptyque de 1499. Au total, Fra Bartolommeo n'a eu vraiment qu'une seule manière depuis ses débuts dans la peinture jusqu'à son voyage de Venise, en 1508 : une manière moins libre et moins brillante, à coup sûr, que celle des chefs-d'œuvre de la période qui a suivi, mais, peut-être, en revanche, d'une inspiration plus intime et d'une grâce plus pure. Quant aux influences qui ont contribué à produire cette manière, j'ai dit déjà comment M. Knapp, faute de connaître la doctrine artistique de Savonarole, avait négligé la plus importante d'entre elles ; et peut-être a-t-il négligé aussi trop complètement celle du premier maître de Fra Bartolommeo, Cosimo Rosselli, que d'ailleurs tous les critiques d'à présent, je ne sais pourquoi, s'accordent à traiter avec un dédain fort immérité. Je suis convaincu, pour ma part,

que le jeune Baccio a beaucoup appris de son premier maître. Il était déjà dans son atelier quand Rosselli, en 1486, peignait son admirable fresque de l'église San Ambrogio ; et, si l'on veut chercher des modèles aux figures merveilleuses d'anges et de saints peintes en 1499 par Bartolommeo dans son *Jugement dernier* du cimetière de Santa-Maria Nuova (aujourd'hui recueilli, mais, hélas ! à l'état de ruine, au musée des Offices), ce n'est que dans l'œuvre de Cosimo Rosselli qu'on les trouvera.

Les autres influences que l'on a cru découvrir dans les premières œuvres du Frate, celles de Léonard, de Pérugin, etc., me paraissent, au contraire, n'avoir joué là qu'un rôle assez insignifiant ; et plutôt, je serais tenté de dire que c'est cette fresque du *Jugement dernier* de Santa Maria Nuova qui, avec l'étonnante lumière mystique qui rayonnait d'elle, a agi sur les aînés du jeune maître, comme nous savons qu'elle a agi sur Raphaël, qui, après l'avoir pour ainsi dire copiée dans sa fresque de Pérouse, l'a ensuite imitée, avec son génie souverain, dans sa *Dispute du Saint-Sacrement*. Mais il y a encore une autre influence que M. Knapp a très heureusement notée, et qui se manifeste à nous sans cesse plus vive d'année en année, dans la série des premières œuvres de Fra Bartolommeo : c'est, à savoir, l'influence de Schongauer, de Dürer, et des graveurs allemands. Dans les œuvres postérieures à 1504, surtout, cette influence s'affirme et triomphe : de telle sorte que l'on ne peut s'empêcher de penser que, de 1500 à 1504, dans la solitude de sa cellule, Fra Bartolommeo a dû faire une étude approfondie de ces gravures allemandes qui commençaient alors à pénétrer en Italie, et que nous savons qu'il s'est maintes fois amusé à copier. Aussi bien n'a-t-on jamais assez dit la part prise par les moines, et notamment par ceux de l'ordre de Saint-Dominique, dans la transmission, d'un pays à l'autre, des œuvres des artistes et de leurs méthodes. Au couvent de Saint-Marc, en particulier, les moines allemands et flamands étaient nombreux ; et c'était un jeune allemand, Nicolas Schomberg, qui se trouvait prieur du couvent en 1506, lorsque Fra Bartolommeo y peignait sa *Vision de saint Bernard*. Comment ne pas supposer que ce savant homme, et maints de ses compatriotes venus avec lui à Florence, non seulement ont communiqué au jeune moine les plus belles œuvres de l'art religieux d'au-delà des Alpes, mais l'ont en outre préparé à les comprendre, l'ont initié à ces traditions septentrionales de naïve et profonde intimité pieuse qui, aujourd'hui, nous font apparaître le *Noli me tangere* du Louvre, la *Vision de saint Bernard* de l'Académie de Florence, la fresque des *Disciples d'Emmaüs* du couvent de Saint-Marc, comme de beaux poèmes ou plutôt encore de beaux chants musicaux : œuvres les moins florentines qu'ait produites Florence, maladroites et touchantes, tout imprégnées de rêveuse douceur et de mélancolie ?

Et cette influence poétique, musicale, a toujours subsisté dans le cœur de Fra Bartolommeo, pendant que, tour à tour, la connaissance des chefs-d'œuvre de Venise et de ceux de Rome venait modifier sa main, transformer de fond en comble sa manière de peindre. Si le chef-d'œuvre de sa période vénitienne, *l'Extase des deux saintes*, du musée de Lucques, nous ravit et nous émeut irrésistiblement, cette impression est due sans doute, en partie, au coloris merveilleux du tableau, à l'incomparable pureté de l'air et de la lumière dont il est inondé ; mais davantage encore nous sommes touchés du recueillement pieux que nous sentons sous cet emploi magistral des procédés vénitiens. Et, de la même façon, je dirais volontiers que c'est une émotion alle-

mande, une émotion pareille à celle qui animait jadis les âmes ingénues de Lochner et de Schongauer, qui chante pour nous sous l'appareil un peu théâtral de la *Présentation au Temple* de Vienne, une des dernières peintures de Fra Bartolommeo. Jusque chez l'imitateur un peu empêtré de la manière romaine de Raphaël, nous reconnaissons l'auteur du diptyque des Offices, l'humble moine, l'élève fervent de Savonarole. Le cœur seul de Fra Bartolommeo, à travers les styles successifs où il s'est essayé tour à tour avec plus ou moins de bonheur, fait pour nous l'unité, comme il fait aussi la véritable beauté, de son œuvre.

Je regrette de ne pas pouvoir encore, avant de prendre congé du livre de M. Knapp, signaler tout au moins quelques-uns des renseignements qu'il nous offre sur les peintures de Fra Bartolommeo qui se trouvent aujourd'hui conservées en France. Ces peintures sont au nombre de quatre[1] : trois sont au Louvre, le *Noli me tangere* (vers 1505), *les Fiançailles de sainte Catherine* (1511) et *l'Annonciation* (1515); la quatrième est l'admirable *Vierge de Carondelet* (1511), à la cathédrale de Besançon. Malheureusement ce dernier tableau est aujourd'hui dans un état désastreux : repeint avec un mauvais goût lamentable, et, en outre, amputé de sa partie supérieure, dont on peut voir un tronçon au musée de Stuttgart. Il a du reste été peint, en grande partie, par Mariotto Albertinelli, et seuls les deux saints debout, au premier plan, sont entièrement de la main du Frate. Mais M. Knapp affirme très justement, avec preuves à l'appui, que celui-ci a lui-même conçu et dessiné tous les détails de la composition, qui, jusque dans l'état présent du tableau, conserve une noblesse, une harmonie, une beauté merveilleuses. Avec les *Deux Saintes* de Lucques, c'est l'œuvre où Fra Bartolommeo a le mieux profité de ses leçons de Venise. Quant aux trois tableaux du Louvre, M. Knapp nous indique, de la même façon, tous les dessins du Frate qui ont précédé et préparé leur exécution : admirables dessins, dont le moindre suffirait pour placer son auteur au premier rang des dessinateurs de l'Italie et du monde entier. Les trois tableaux eux-mêmes, par contre, malgré de précieux mérites, ne peuvent guère compter parmi les chefs-d'œuvre du pieux maître : et, notamment, *les Fiançailles de sainte Catherine* sont, à mon avis, un peu responsables de l'extrême difficulté qu'il y a pour un Français à apprécier jamais pleinement l'éminente valeur artistique de Fra Bartolommeo. Mais encore n'est-ce pas un motif pour que le catalogue de notre musée s'obstine, ainsi qu'il le fait, à refuser au Frate le plus agréable peut-être, et à coup sûr le plus caractéristique, de ses trois tableaux : le *Noli me tangere* (attribué à Albertinelli), qui a dû être une des premières œuvres du jeune moine après son entrée en religion, et dont le Christ se retrouve dans la fresque des *Disciples d'Emmaüs*, tandis que la Madeleine nous fait voir des traits tout semblables à ceux de la Vierge dans *la Vision de saint Bernard*, à l'Académie.

* * *

Et voilà comment, sans avoir pu dire de l'ouvrage de M. Knapp la moitié de ce

1. A moins que l'on parvienne à établir enfin l'existence, dans une collection de Pézenas, d'un *Saint Sébastien* de Fra Bartolommeo, dont nous parlent immanquablement tous les récents biographes et critiques du maître, mais que personne ne paraît avoir jamais vu.

qu'il y aurait eu à en dire, j'ai rempli déjà tout l'espace réservé à cette chronique ! Il me faudra donc ajourner à une prochaine fois le compte rendu de toute une série de

ECOLE DE COLOGNE (?). — ANNE DE CLEVES (1539)
(Oxford, Trinity College).

publications nouvelles, grandes ou petites qui, sans avoir l'importance de celle que je viens de signaler, contiennent cependant maints détails d'un réel intérêt pour le lecteur français. Mais je ne résiste pas au désir de reproduire, dès aujourd'hui, la photographie d'un très curieux portrait appartenant à un des « collèges » de l'Uni-

versité d'Oxford, et récemment exhibé dans une exposition d'ensemble des nombreux portraits historiques que possède, entre autres trésors, cette Université. Le portrait, comme l'on peut voir, n'a rien de très séduisant : c'est l'œuvre d'un de ces peintres médiocres qui, dans la première moitié du XVIe siècle, travaillaient à Cologne ou dans le voisinage, et dont on a maintenant l'habitude de ranger les peintures sous le nom de Barthélemy Bruyn. Mais le portrait d'Oxford a ceci de piquant, que la jeune femme qu'il représente est évidemment Anne de Clèves, et peinte à la même époque, et dans le même costume, que nous la montre son beau portrait par Holbein, au Louvre. Or, nous savons que ce maître, en juillet 1539, a été envoyé par Henri VIII dans un château du duché de Clèves, pour peindre le portrait de la jeune princesse qu'on proposait en mariage au roi d'Angleterre. Et l'on a souvent raconté que Holbein, en peignant Anne de Clèves plus belle qu'elle n'était, a décidé le roi à un mariage fort malheureux, qui aurait eu chance de ne se point conclure si Henri VIII n'avait pas été trompé par son peintre sur les agréments personnels de sa fiancée. A quoi, les historiens modernes ont invariablement répondu que la pauvre Anne de Clèves ne pouvait pas avoir été plus laide que ne l'a figurée Holbein : mais ce sont ces historiens qui se sont trompés, et le portrait d'Oxford nous apprend que Holbein, — probablement sans le vouloir, et sous la seule impulsion de son génie, — a beaucoup embelli la jeune princesse. A défaut de vraie beauté, il lui a donné une expression à la fois pleine de noblesse et de douceur, dont aucune trace ne se retrouve dans l'autre portrait : pour ne rien dire des admirables mains qu'il lui a prêtées, et qui suffisent aujourd'hui encore à lui assurer une vie propre dans notre souvenir. Et nous songeons à la petite tragédie intime qui doit s'être cachée sous l'exécution simultanée de ces deux portraits, dont le premier, peut-être, n'aura point paru à Anne de Clèves assez séduisant pour lui valoir l'attention de l'éminent connaisseur en beauté féminine qu'était son royal prétendant. Ah! comme elle a dû être reconnaissante à Holbein, la pauvre femme, et cela jusqu'au bout, même lorsqu'elle a eu à subir les fâcheuses conséquences du galant mensonge du maître bâlois !

T. DE WYZEWA

BIBLIOGRAPHIE

Geschichte der Renaissance in Italien, par Jacob BURCKHARDT : 4e édition revue par le Dr H. HOLTZINGER. Peter Neff Verlag. Stuttgart. 1904.

L'éloge de cette histoire de l'architecture en Italie, au temps de la Renaissance, n'est plus à faire : l'ouvrage est classique. L'originalité de l'auteur du *Cicerone* et de *Die Cultur der Renaissance*, est d'avoir appliqué à l'étude de la Renaissance la méthode inaugurée par Winckelmann, pour l'art antique. Au lieu de faire son histoire par celle des artistes, et de la considérer ainsi comme une suite de faits sans lien, il a groupé les monuments d'une même sorte, et les étudiant parallèlement dans leurs transformations successives, il a fait l'histoire vivante d'une époque.

La première édition parut en 1867, comme partie de la grande histoire de l'architecture due à la collaboration de Kugler, de Burckhardt, et de Lübke. L'auteur en donna de son vivant une seconde édition. Celle-ci — comme la troisième — a été préparée par M. Holtzinger. Il a soigneusement tenu le livre au courant des recherches les plus récentes, et, grâce à des notes encore inutilisées, que Burckhardt n'avait cessé de réunir jusqu'à sa mort pour son ouvrage de prédilection, il a pu compléter le texte et ajouter trois nouveaux paragraphes : l'architecture dans les peintures, les portes et fenêtres de la première Renaissance, et la décoration des fontaines. L'illustration a également reçu quelques compléments utiles.

Mino da Fiesole, par Diego ANGELI. — Florence, Alinari frères, 1904.

Mino da Fiesole est une des victimes de Vasari : « Amoureux, dit celui-ci dans la vie de Mino, de la manière de Desiderio da Settignano, son maître, il la suivit toujours, ne cherchant pas à se rapprocher des choses naturelles qu'il jugeait inutiles. Aussi fut-il plus gracieux que profond ». Depuis le XVIe siècle, la critique n'a guère fait que répéter ce jugement. M. Angeli a entrepris de le réformer : sans doute, le travail de Mino est délicat jusqu'à la minutie, les formes de ses figures sont élégantes jusqu'à la préciosité ; mais un sentiment vrai les anime, qui les fait très proches de nous ; ses Vierges, très particulières, sont des femmes et très vivantes. Et n'est-il pas injuste de reprocher son peu de personnalité à un artiste qui eut le rare mérite de rester foncièrement florentin au milieu des influences romaines ?

Le plaidoyer est bon. L'auteur a débarrassé l'œuvre de Mino de plusieurs ouvrages qui n'ont rien à y faire, et qui sont précisément l'occasion ordinaire des critiques qu'on lui adresse. Il lui retire, en particulier, cette série d'œuvres exécutées à Rome, et si proches par le caractère : le maître-autel de Sainte-Marie-Majeure, le tabernacle de Sainte-Marie-au-Transtevere et l'ange de l'église espagnole, place Navone. Il semble bien établi que ces sculptures ne sont pas de Mino da Fiesole. De qui sont-elles ? M. Angeli les attribue à ce Mino del Reame que nous connaissons par Vasari. C'est possible. On ne pourra rien dire avec certitude tant que ne sera pas mieux élucidée l'histoire des nombreux sculpteurs qui travaillèrent à Rome et à Naples dans la deuxième moitié du XVe siècle.

L'illustration est abondante, un peu insuffisante, parfois, pour la netteté : elle ne permet pas toujours de suivre les discussions de l'auteur. Et pourquoi rejeter les notes à la fin du volume ? Il n'y a plus, je pense, de lecteur qui s'effraie de les trouver au bas des pages.

J. P.

Essai sur le principe et les lois de la critique d'art, par André Fontaine. — Paris, A. Fontemoing, 1903, in-8°.

N'est-ce pas là, si je me souviens bien, une thèse de doctorat ès-lettres ? singulièrement originale et attachante, en tous cas, et dont la lecture serait à recommander à tous ceux qui font profession de juger les œuvres d'art.

Car si la première partie de l'ouvrage traite de l'objet du jugement esthétique, et, cherchant ce qu'est une « œuvre d'art », étudie les caractères essentiels de la pensée créatrice et les qualités essentielles de l'expression, la seconde partie parle des lois de la critique d'art. Ce n'est pas la moins intéressante.

M. André Fontaine prouve d'abord ingénieusement que l'on peut établir des lois de la critique d'art en dehors de toute considération technique, et distingue ensuite des lois négatives qu'il faut exclure si l'on veut préciser le domaine de la critique, — la délectation, la moralité et le respect des règles, — et des lois positives qui concernent, les unes la pensée créatrice, les autres l'expression ou traduction de cette pensée.

Mais comment appliquer ces lois avec sûreté ? Comment restreindre autant qu'il est possible l'arbitraire universel ? En indiquant les « signes extérieurs » de la beauté, suivant qu'ils regardent l'individualité, la pénétration ou la compréhension de l'œuvre : en définissant aussi les qualités du critique d'art : indépendance d'esprit, intelligence de l'œuvre d'art, expérience des œuvres d'art...

Et, pour conclure, l'auteur met en garde le lecteur naïf qui croirait posséder, avec les dix chapitres de ce livre, le moyen de prouver mathématiquement la beauté d'une œuvre d'art : ce qu'il a voulu, c'est simplement mettre en évidence la vérité, moins aisée à percevoir, qui se trouve à côté de la vérité mathématique, et qui finit par triompher, quelquefois après de longs errements : en d'autres termes, il a voulu hâter l'œuvre de « l'équitable avenir » en limitant le plus possible les erreurs du présent.

R. G.

Les grands artistes. La Tour, par Maurice Tourneux. **Fragonard,** par Camille Mauclair. **Chardin**, par Gaston Schéfer. — Paris, H. Laurens, 1904, 3 vol. in-16.

On attendait depuis longtemps de M. Maurice Tourneux une étude critique d'ensemble sur un maître dont il s'est occupé bien souvent, tant pour préciser des points douteux de biographie que pour lui restituer des œuvres ou identifier ses modèles : Maurice Quentin de La Tour. C'est chose faite aujourd'hui, et, au moment où vient d'être célébré le centenaire du maître pastelliste, voici qui rendra mieux hommage à sa mémoire que des discours officiels et des inaugurations de statues : ce petit livre, judicieusement conçu et joliment illustré, très sobre mais très sûr, est un vrai type de monographie d'artiste.

La librairie Laurens a d'ailleurs accompagné cet ouvrage de deux autres monographies du même genre, l'une consacrée à Fragonard, et brillamment écrite, par M. Camille Mauclair, l'autre à Chardin, étude pénétrante et juste, par M. Gaston Schéfer. La Tour, Frago, Chardin ! Une belle trinité dans le XVIIIe siècle français, et si variée, qu'elle en résume, on peut le dire, tout l'esprit, tout le goût, toutes les tendances.

E. D.

LIVRES NOUVEAUX

Les Primitifs à Bruges et à Paris, 1900-1902-1904. Vieux peintres de France et des Pays-Bas, par Georges Lafenestre. — Paris, librairie de l'Art ancien et moderne, petit in-8°, 3 fr. 50.

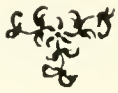
L'Art décoratif au Salon, par E.-G. de La Grenille. — Paris, E. Bernard, 4 livraisons gr. in-4°, à 1 fr. 50 chacune.

Ladislas de Paál, un peintre hongrois de l'école de Barbizon, par Béla Lazar. — Paris, librairie de l'Art ancien et moderne, in-4°, 47 reproductions et 25 pl. hors texte, dont 20 en teinte et 1 en couleurs, 10 fr.

La peinture à l'exposition des Primitifs français, par le comte Paul Durrieu. — Paris, librairie de l'Art ancien et moderne, in-4°, 37 reproductions et 10 planches hors texte, 15 fr.

Paris-Salon, 1904, 1re année, 3e série. — Paris, E. Bernard, 10 fascicules gr. in-4°, 7 fr. 50.

Répertoire de la statuaire grecque et romaine, par Salomon Reinach. Tome III. Deux mille six cent quarante statues antiques. — Paris, E. Leroy, in-18, 5 fr.



Le gérant : H. Denis.

PARIS. — IMPRIMERIE GEORGES PETIT, 12, RUE GODOT-DE-MAUROI.

Fra Angelico. — Deux Scènes de la vie de saint Dominique (vers 1435)
Chapelle des Jésuites, à Cortone.

FRA ANGELICO AU LOUVRE

ET LA LÉGENDE DORÉE

M'amusant, l'autre jour, à feuilleter les images du *Fra Angelico* de M. Langton Douglas[1], — le meilleur livre, certainement, que l'on ait écrit sur le grand peintre chrétien, — je m'étais arrêté devant la reproduction d'un fragment de prédelle qui, après avoir fait partie d'un retable peint pour l'église San Domenico de Pérouse, appartient aujourd'hui au musée du Vatican ; et déjà, après m'être enchanté les yeux de cette naïve et savante peinture, je me préparais à tourner la page, lorsque je lus par hasard le titre inscrit au bas du fragment. Ce titre disait : *Vision et Prédication de saint Nicolas de Bari.* De nouveau, je considérai l'image, curieux de voir de quelle façon le pieux maître avait traité ce double sujet. Mais aussitôt je reconnus, — comme chacun pourra le faire en jetant les yeux sur la reproduction ci-contre, — qu'au lieu de deux sujets, Fra Angelico, dans ce morceau de prédelle, en avait traité trois ; et je fus fort en peine de découvrir lequel des trois représentait une « vision » de saint Nicolas. Le sujet du milieu, en tout cas, devait être évidemment la « prédication » du saint ; mais, là encore, je constatai ce détail singulier, que le « saint » qui prêchait n'avait pas d'auréole autour de la tête,

1. *Fra Angelico*, by Langton Douglas. Londres, George Bell and sons. 1 vol. in-4°.

tandis que le peintre avait couronné d'une auréole énorme un petit garçon, debout parmi le groupe des fidèles qui écoutaient la prédication. Et quant aux deux autres scènes, j'avais beau les examiner, je ne parvenais toujours pas à y rien apercevoir qui pût figurer une « vision ».

Heureusement, je me rappelai que l'histoire de saint Nicolas avait été racontée tout au long par le bienheureux Jacques de Voragine, dans sa *Légende dorée*. J'ouvris donc ce livre vénérable, au chapitre de *saint Nicolas*, et je lus ceci :

Nicolas, citoyen de la ville de Patras, était né de parents riches et pieux. Son père s'appelait Épiphane, sa mère Jeanne. Le jour même de sa naissance, Nicolas, comme on le baignait, se dressa et se tint debout dans la baignoire ; et, durant toute son enfance, il ne prenait le sein que deux fois par semaine, le mercredi et le vendredi. Dans sa jeunesse, évitant les plaisirs lascifs de ses compagnons, il fréquentait les églises, écoutait les prédications, et retenait dans sa mémoire tous les passages des Saintes Écritures qu'il y entendait. A la mort de ses parents, devenu très riche, il chercha un moyen d'employer ses richesses, non pour l'éloge des hommes, mais pour la gloire de Dieu. Or un de ses voisins, homme d'assez noble maison, était sur le point, par pauvreté, de livrer ses trois jeunes filles à la débauche, afin de vivre de ce que rapporterait leur honte. Dès que Nicolas en fut informé, il eut horreur d'un tel crime ; et, enveloppant dans un linge une masse d'or, il la jeta, la nuit, par la fenêtre, dans la maison de son voisin ; après quoi il s'enfuit sans être vu...[1]

Maintenant je comprenais ce que représentait le fragment de prédelle de Fra Angelico. Celui-ci, chargé de peindre son retable pour une chapelle consacrée à saint Nicolas, avait d'abord représenté une grande figure de ce saint, debout auprès de la Vierge, dans la composition principale : — et il faut voir, en effet, quelle admirable noblesse d'attitude et d'expression il lui a prêtée, dans ce tableau de Pérouse (aujourd'hui au musée de cette ville) qui est peut-être à la fois la plus poétique de ses œuvres et la plus humaine. Puis, pour la prédelle, il avait pris simplement la *Légende dorée*, et s'était mis à l'illustrer presque ligne par ligne. Il avait peint, d'abord, l'enfant se dressant debout dans la baignoire : il l'avait ensuite montré écoutant un sermon de l'évêque de Patras ; et le troisième sujet figurait le jeune saint jetant par une fenêtre, la nuit, une masse d'or dans la maison où dormaient le malheureux père et ses trois filles. Encore ce sujet

1. *La Légende dorée*, traduite du latin d'après les plus anciens manuscrits, 1 vol., librairie Perrin, 1902, p. 18 et 19.

était-il, de fait, le quatrième : car, en interrogeant une photographie plus grande du tableau, j'aperçus la figure d'un enfant sur le seuil de l'église, au fond de la scène de la prédication. En illustrateur consciencieux, Fra Angelico avait tenu à traduire expressément jusqu'à la phrase où son texte disait que le petit saint « fréquentait les églises ».

Cette traduction fidèle de la *Légende dorée* n'a d'ailleurs rien de surprenant quand on songe que le livre de Jacques de Voragine, pendant tout

Fra Angelico. — Scènes de la vie de saint Nicolas (vers 1430)
Musée du Vatican.

le moyen âge et jusqu'à la Réforme, n'a pas cessé d'être l'ouvrage le plus universellement lu de la chrétienté. Savants et ignorants, clercs et laïcs, à chacun la *Légende dorée* était aussi familière que l'est, plus tard, devenue la Bible dans les pays protestants. Il n'y avait pas une église ni un couvent qui n'en possédât un ou plusieurs exemplaires; et quand un tableau ou une suite de fresques étaient commandés à un peintre, c'était toujours dans la *Légende dorée* qu'il avait à prendre les détails des sujets à représenter : soit qu'il s'agît de l'histoire d'un saint ou même d'épisodes de la vie du Christ et de la Vierge, car on sait que la *Légende dorée* est un répertoire de toutes les traditions relatives aux grandes fêtes de l'Église, aussi bien qu'aux petites. Depuis les sculpteurs des portails romans et gothiques jusqu'aux maîtres les plus libres

de la Renaissance, en Italie et en Flandre, en France et en Allemagne, tous les artistes anciens, dans leurs sujets religieux, n'ont été que des illustrateurs de la *Légende dorée*. Mais ce qui est surprenant, c'est que la plupart des critiques d'aujourd'hui paraissent ignorer un fait aussi certain, et, somme toute, aussi important pour l'intelligence de l'art d'autrefois. Sans cesse on en rencontre qui s'ingénient à vanter la richesse d'invention de tel ou tel peintre dans sa façon de concevoir un sujet, tandis que ce peintre s'est borné à concevoir son sujet exactement comme le lui imposait le livre populaire où il l'avait pris. Ce n'est qu'avec la *Légende dorée* en main qu'un critique d'art peut se rendre compte exactement de la part de fantaisie personnelle que les peintres ont mise dans leurs *Mariages de la*

Fra Angelico. — Prédelle du Couronnement de la Vierge (partie gauche)
Musée du Louvre.

Vierge et leurs *Assomptions*, dans leurs *Nativités* et leurs *Adorations des Mages*, pour ne rien dire de ceux de leurs tableaux qui représentent des miracles ou des martyres de saints. Et M. Langton Douglas, par exemple, qui pourtant connaît mieux que personne l'œuvre et le génie de Fra Angelico, les aurait connus et appréciés plus pleinement encore s'il n'avait pas négligé d'étudier l'une des sources principales de leur inspiration.

De même que Giotto et Mantegna, de même que Memline et Thierry Bouts, Fra Angelico a été un illustrateur de la *Légende dorée*. Depuis les premières prédelles qu'il peignait dans son couvent de Fiesole jusqu'aux fresques de la chapelle de Nicolas V au Vatican, sa dernière œuvre, c'est toujours d'après Voragine qu'il a représenté les scènes sacrées. Et peut-être le lecteur français sera-t-il curieux d'en voir d'autres exemples pris au Louvre même, puisque, aussi bien, des trois peintures authentiques de

Fra Angelico que possède notre musée, — la fresque du *Christ en croix*, le *Couronnement de la Vierge*, et le *Martyre des saints Côme et Damien*, — deux se trouvent précisément traiter des légendes de saints.

Voici d'abord la prédelle du *Couronnement de la Vierge*, un des premiers tableaux du maître, peint sans doute à Fiesole, vers 1425. Travaillant pour son couvent, le jeune moine dominicain a voulu raconter, cette fois, les miracles et la mort du fondateur de son ordre. Mais le chapitre de *saint Dominique*, dans la *Légende dorée*, — écrite elle-même par un moine dominicain, — était trop long, trop riche en miracles divers, pour que le peintre pût le suivre de phrase en phrase, comme il allait faire plus tard pour le chapitre de *saint Nicolas*. Force lui a donc été d

FRA ANGELICO. — PRÉDELLE DU COURONNEMENT DE LA VIERGE (PARTIE DROITE)
Musée du Louvre.

choisir, dans l'histoire du saint, les scènes qui lui paraissaient les plus caractéristiques, comme aussi les plus propres à être illustrées. Et ainsi sa prédelle (abstraction faite du beau Christ que, suivant l'ancien usage, il a placé au milieu) nous offre la représentation des six passages suivants :

1° Étant venu à Rome, Dominique demanda au pape Innocent l'autorisation de fonder un grand ordre, qui porterait le nom d'ordre des Frères Prêcheurs. Or, le pape, comme il hésitait à lui accorder cette autorisation, vit en rêve que l'église du Latran allait s'écrouler ; et voici qu'il vit arriver Dominique, qui, avec ses seules épaules, réussit à soutenir l'église prête à tomber : si bien que, à son réveil, le pape, comprenant le sens de son rêve, accueillit volontiers la demande du saint.

2° Un jour que Dominique, à Rome, priait dans l'église de Saint-Pierre, les deux princes des apôtres, Pierre et Paul, lui apparurent. Saint Pierre lui tendit un bâton, saint Paul un livre, et tous deux lui dirent : « Va et prêche, car tu as été élu de Dieu pour cette mission » !

3° Un jeune homme, neveu du cardinal de Fossa-Nova, tomba de cheval et se tua ; mais saint Dominique, ayant prié sur lui, le ressuscita.

4° Un jour, après avoir prêché contre les hérétiques, il rédigea par écrit les arguments dont il s'était servi, et remit le papier à l'un de ses adversaires, afin que celui-ci pût réfléchir sur ses objections. Or, l'hérétique fit voir ce papier à ses compagnons assemblés. Ceux-ci lui dirent de jeter le papier au feu, et que, s'il brûlait, c'était la preuve de la vérité de leurs doctrines, et que si, au contraire, il ne brûlait pas, cela prouverait la vérité de la foi romaine. Trois fois de suite le papier fut jeté au feu : trois fois de suite il en rejaillit sans éprouver le moindre dommage. Mais les hérétiques, persévérant dans leur erreur, se jurèrent de ne parler à personne de ce miracle. Seul, un soldat qui se trouvait là, et qui adhérait un peu à la foi catholique, raconta plus tard le fait dont il avait été témoin.

5° Dans le couvent de Bologne, un jour, les frères s'aperçurent qu'ils n'avaient à manger qu'un tout petit pain. Dominique leur ordonna de couper ce pain et de se le partager entre eux. Et comme chacun des frères prenait avec joie sa bouchée, deux jeunes gens, exactement pareils, entrèrent dans le réfectoire, apportant des pains. Ils déposèrent les pains à la tête de la table, sans rien dire, et puis disparurent, de telle façon que personne ne sut ni d'où ils étaient venus, ni comment ils étaient partis. Alors Dominique, étendant les mains vers ses frères : « Eh bien ! mes chers frères, voilà que vous avez de quoi manger » !

6° C'est à Bologne que Dominique sentit les premières atteintes du mal qui devait l'emporter... Et comme ses frères se désolaient de son état, il leur dit doucement : « Mes fils, que la dissolution de mon corps ne vous trouble point ! Et croyez bien que, mort, je vous serai plus utile que je ne l'ai été de mon vivant » ! Puis il s'endormit dans le Seigneur. Sa mort fut aussitôt révélée au frère Guale, qui était alors prieur des dominicains de Brescia. Ce saint homme sommeillait, dans la chapelle du couvent, lorsqu'il vit le ciel s'ouvrir pour livrer passage à deux échelles, le long desquelles montaient et descendaient joyeusement des anges. Entre les deux échelles était attaché un siège, où se tenait assis un frère, la tête couverte d'un voile ; et Jésus et la Vierge tiraient les échelles, jusqu'à ce que le siège fût entré dans le ciel. Et Guale, étant venu ensuite à Bologne, apprit que, le même jour, à la même heure, saint Dominique avait rendu l'âme [1].

Que l'on regarde à présent la prédelle du Louvre : on y trouvera figurés jusqu'aux moindres détails les récits ingénus que je viens de transcrire. C'est d'abord le pape endormi dans son palais, avec sa tiare sur la tête, et voyant en rêve saint Dominique qui soutient l'église du Latran, déjà ébranlée. Puis c'est Dominique agenouillé dans l'église Saint-Pierre, et tendant les bras aux deux saints Pierre et Paul, qui lui présentent un bâton et un livre. Après quoi nous voyons le jeune homme tombant de cheval, et nous le revoyons transporté, mort, dans sa maison, où saint Dominique le rappelle à la vie. L'acte suivant nous est également offert en deux

1. *La Légende dorée*, p. 399-414.

« tableaux » : le premier nous montre Dominique remettant son écrit à l'hérétique ; le second nous fait assister au miracle de l'écrit rejaillissant du feu, et le bon soldat est là, dans un coin, qui seul aura la loyauté de divulguer le miracle. Et c'est ensuite l'image délicieuse du « miracle des pains », avec ses « deux beaux jeunes gens exactement pareils », auxquels seulement le peintre a prêté des ailes, afin qu'on n'eût aucun doute sur

Fra Angelico. — L'Écrit jeté au feu (vers 1425)
Fragment de la prédelle du Louvre.

leur vrai caractère. Enfin, voici la mort de Dominique, parmi la « désolation » des frères ; et voici les deux échelles où déjà une troupe d'anges attend l'âme du saint pour l'emporter au ciel.

Une dizaine d'années au moins après la date de notre *Couronnement de la Vierge*, Fra Angelico eut à peindre un grand retable pour l'église du couvent des dominicains de Cortone, où jadis il avait achevé son noviciat, lorsque les dominicains de Fiesole avaient été chassés de leur couvent, pour s'être refusés à reconnaître l'anti-pape Alexandre V. Ce retable, malheureusement fort endommagé, est le seul qui se trouve conservé aujourd'hui dans l'endroit même pour lequel Fra Angelico l'a exécuté :

encore l'a-t-on séparé de sa prédelle, que l'on a reléguée dans la chapelle des Jésuites, à l'autre bout de la ville, en compagnie d'une grande *Annonciation* du vieux peintre, peinte à peu près vers le même temps que le *Couronnement* du Louvre. Or, dans cette prédelle de Cortone, Fra Angelico a de nouveau représenté les miracles et la mort de saint Dominique ; il a exactement repris, dans le même ordre, les six scènes qu'il avait choisies pour sa prédelle du *Couronnement de la Vierge ;* et, comme la première fois, il a suivi mot par mot le texte de la *Légende dorée*[1]. Mais il l'a fait d'une manière absolument différente et nouvelle, si bien qu'il n'y a pas un détail qui soit tout à fait pareil dans les deux prédelles. Ni le palais où dort le pape, ni l'église en train de s'écrouler, ni l'autre église où saint Pierre et saint Paul apparaissent à saint Dominique, ni la chute du jeune homme et son retour à la vie, ni la scène de l'écrit rejaillissant du feu, ni la distribution des pains, ni enfin la mort de saint Dominique, n'ont, dans les deux peintures, le même aspect, tout en représentant les mêmes personnages. Et il y aurait à faire là une comparaison bien intéressante, qui aurait de quoi nous renseigner bien au juste sur la variété d'invention du peintre, comme aussi sur maints changements amenés, par l'âge et par l'expérience, dans sa manière de concevoir la vie des hommes et des choses.

Mais ce qui nous frappe surtout, quand nous considérons les deux prédelles, c'est le changement remarquable qui déjà, entre 1425 et 1435, s'est produit dans l'art et le métier de Fra Angelico. Combien de fois n'a-t-on pas répété que ce pieux moine s'était contenté, toute sa vie, des mêmes formules, que toujours il avait dédaigné l'observation du monde extérieur et l'étude des œuvres de ses contemporains ; en un mot que, retiré dans sa cellule, il était toujours resté étranger au grand mouvement artistique de son temps ! Or, le fait est qu'en dix ans, — les deux prédelles suffisent à nous le prouver, — la manière de ce maître que l'on dit « immobile » s'est entièrement transformée. De l'enlumineur qu'il était dans sa prédelle du Louvre, il est désormais devenu un véritable peintre, préoccupé du relief de ses figures

1. Il y a toutefois, dans la prédelle de Cortone, une scène de la vie de saint Dominique qui ne figure point dans la prédelle du Louvre : c'est, toujours d'après la *Légende dorée*, la rencontre, à Rome, de saint Dominique et de saint François. La rivalité et l'inimitié séculaires des dominicains et des capucins de Florence aura sans doute, d'abord, empêché le jeune moine de reproduire cette scène ; mais je dois ajouter que, personnellement, Fra Angelico paraît avoir eu toujours une affection toute particulière pour le Pauvre d'Assise ; car il n'y a pas de saint à qui il ait prêté, en toute occasion, une expression plus touchante ni plus « angélique ».

et de l'individualité de leurs expressions, mais surtout de l'apparence naturelle et vivante de l'ensemble des scènes représentées. Que l'on regarde, par exemple, dans les deux peintures, la scène du miracle de l'écrit mis au feu : à Paris, toute la scène n'est encore qu'une grande miniature, avec de charmantes couleurs de fantaisie, mais où les personnages semblent collés sur la page, sans que rien dans leurs mouvements, ni le jeu de leurs traits, nous donne l'illusion d'avoir devant nous des êtres vivants ; à Cortone, les couleurs, peut-être moins plaisantes à l'œil, sont déjà plus proches de la réalité ; les figures se détachent, les visages diffèrent l'un de l'autre, prennent des significations plus distinctes et plus personnelles ; enfin l'ensemble de la composition a déjà une allure sensiblement plus naturelle que dans la prédelle du Louvre [1].

La vérité est que Fra Angelico, bien loin d'avoir toujours gardé l'immobilité scolastique et routinière qu'on se plaît aujourd'hui à lui attribuer, a été l'un des peintres florentins de son temps qui ont le plus constamment travaillé à perfectionner leur manière, sous la double influence de leur observation propre et de l'exemple d'autrui. Le degré supérieur de vie et de vérité où nous le montre parvenu sa prédelle de Cortone, comparée à celle du Louvre, n'a encore été qu'une étape dans le lent et incessant progrès de son art. Son arrivée à Florence, notamment, — où les frères de Fiesole se sont transportés, comme l'on sait, en 1436, — lui a permis de profiter largement de l'étude des œuvres des peintres, sculpteurs, et architectes, que la protection de Côme de Médicis avait réunis dans cette ville. Et c'est de quoi le Louvre nous offre un témoignage bien caractéristique, dans la dernière en date des peintures qu'il possède du vieux maître : *le Martyre des saints Côme et Damien.*

On ne connaît pas exactement, à dire vrai, la date d'exécution de cet admirable morceau. Mais on sait qu'il faisait partie de la prédelle d'un grand retable peint pour l'église du Couvent de Saint-Marc, à Florence, et maintes raisons historiques, sans parler des considérations artistiques qui s'y joignent, permettent d'affirmer avec certitude que le retable a dû être

1. Plus naturelle, mais non pas plus « naturaliste » : car Fra Angelico continue à embellir, à parfumer de la poésie qu'il a dans son cœur les scènes que lui raconte la *Légende dorée;* et tout en ne se fatiguant pas d'observer la nature, jamais il ne se résignera à en reproduire autre chose que ce qui lui paraît digne d'être reproduit.

exécuté entre les années 1439 et 1445. C'est une œuvre contemporaine des fameuses fresques du couvent de Saint-Marc ; et, si l'évolution du style de Fra Angelico n'avait pas eu toujours un caractère vraiment continu, et presque insensible, on pourrait dire que le retable de Saint-Marc représente la troisième manière du maître, succédant à celles que nous ont fait voir le tableau de Paris et celui de Cortone.

Le corps principal de ce retable de Saint-Marc se trouve aujourd'hui à l'Académie de Florence : dans un état plus lamentable encore, hélas! que le grand tableau de Cortone ; mais la ruine qu'il est devenu n'en suffit pas moins à justifier pour nous les éloges enthousiastes que, de siècle en siècle, on lui a prodigués. Assise sur un trône, devant un portique florentin d'une élégance et d'une pureté merveilleuses, la Vierge regarde tendrement son fils, pendant qu'autour d'elle une troupe d'anges s'occupent à chanter sa gloire. Plus près de nous, six saints se tiennent debout, en des attitudes d'une noblesse et d'un naturel incomparables ; et, au premier plan, agenouillés sur un tapis oriental que le peintre a dû évidemment copier d'un modèle authentique, saint Côme et saint Damien adorent pieusement la Mère et l'Enfant. Tout cela si harmonieusement fondu en un même ensemble, si simple et si touchant, dans sa pieuse réalité, avec des figures si belles et des poses si vivantes, que ce serait assez d'une telle œuvre pour nous faire apparaître Fra Angelico non seulement comme le plus grand poète de l'art florentin du *quattrocento*, mais aussi comme l'un des plus savants et des plus forts de ses peintres.

Au bas de ce magnifique tableau de Saint-Marc, le peintre, pour rendre hommage au bienfaiteur de son couvent, avait représenté des scènes de la vie de saint Côme, dont il avait pris les sujets, naturellement, dans la *Légende dorée*. Six morceaux de cette prédelle se trouvent aujourd'hui épars à travers l'Europe. En voici les sujets, dans leur ordre primitif : car, cette fois, de même que pour la légende de saint Nicolas, Fra Angelico n'a eu qu'à suivre, de phrase en phrase, l'ordre du texte de Jacques de Voragine.

1° Musée de Munich. — Les saints Côme et Damien, en compagnie de leurs trois frères, comparaissent devant le proconsul Lysias.

2° Ibid. — Les saints sont lancés à la mer, mais des anges les sauvent, et délivrent ensuite Lysias de l'assaut de deux démons qui se sont jetés sur lui.

3° Musée de Dublin. — Lysias fait plonger les saints dans un grand feu : mais la flamme ne leur fait aucun mal, et, au contraire, brûle les païens qui l'ont allumée.

4° Musée de Munich. — Lysias les fait mettre en croix et lapider, mais les pierres rejaillissent sur ceux qui les lancent. Il les fait percer de flèches, mais les flèches se retournent contre les archers.

5° Louvre. — Enfin Lysias les fait décapiter tous les cinq, au lever du jour.

Fra Angelico. — Martyre des saints Côme et Damien (vers 1440)
Musée du Louvre.

6° Académie de Florence. — Les chrétiens veulent enterrer Damien à part de ses frères : mais soudain un chameau, prenant voix humaine, ordonne d'ensevelir ensemble les cinq martyrs[1].

Il y a encore, à l'Académie, un autre fragment de prédelle, qui représente, d'après la *Légende dorée*, un miracle posthume des saints Côme et Damien. Mais si ce septième sujet, — comme semblent l'indiquer ses dimensions et son style, — appartenait également au retable de Saint-Marc,

1. *Légende dorée*, p. 541-544.

tout porte à croire que Fra Angelico en a peint aussi un huitième, de manière à compléter son illustration du chapitre entier de la *Légende dorée*. Celui-ci, en effet, s'ouvre par le miracle de la guérison d'une dame nommée Palladie : après quoi viennent, l'un après l'autre, tous les faits illustrés par les tableaux que je viens de citer, depuis la *Comparution devant Lysias*, de Munich, jusqu'au *Miracle posthume*, de l'Académie. Et il serait bien invraisemblable que Fra Angelico, s'il a représenté ce dernier miracle, eût omis le premier : sans compter que c'est à ce premier miracle que se rapporte l'intervention singulière du chameau, dans la scène de l'enterrement des cinq martyrs. De telle sorte qu'il doit y avoir eu un huitième tableau de la série merveilleuse dont fait partie la *Décapitation* du Louvre. Ce tableau aura-t-il péri, au contraire des sept autres ? Ou bien le retrouvera-t-on dans quelque grenier d'un musée de Florence ? J'affirme du moins que la *Guérison de Palladie* a dû être peinte par Fra Angelico, au bas de son retable de Saint-Marc, comme elle avait déjà été peinte par lui précédemment, dans une autre prédelle consacrée à la légende des *saints Côme et Damien*, qui se trouve conservée tout entière à l'Académie [1].

Quant au progrès artistique attesté par le tableau de Saint-Marc, on pourra s'en rendre compte en comparant, au Louvre, le *Martyre de saint Côme* non seulement avec la prédelle du *Couronnement de la Vierge*, mais avec cette composition elle-même, chef-d'œuvre de la première manière de Fra Angelico. Tout a désormais changé, le dessin et la couleur, le modelé des figures et leurs expressions. Du charmant miniaturiste de naguère rien ne subsiste plus ; et, à sa place, nous apparaît un peintre d'une sûreté et d'une vigueur étonnantes, un créateur admirable de vie et de beauté. Déjà Fra Angelico est mûr pour ces fresques du Vatican où, bientôt, avec la science d'un maître unie à la piété ingénue d'un enfant, il va illustrer, une dernière fois, le texte vénérable de la *Légende dorée*.

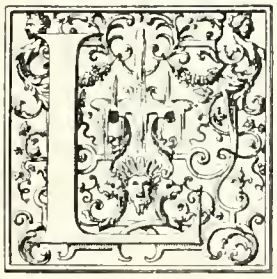
T. DE WYZEWA

1. Voici exactement le sujet de ce tableau perdu : « Or une dame, appelée Palladie, étant malade, vint trouver les deux frères, qui la guérirent aussitôt. Elle offrit alors à Damien un petit présent qu'il finit par accepter, non point par cupidité, mais par égard pour le zèle de la pauvre femme qui le lui offrait. Et Côme, dès qu'il le sut, ordonna qu'après sa mort ses restes fussent ensevelis à part de ceux de son frère. Mais, la nuit suivante, le Seigneur lui apparut, et excusa Damien de l'acceptation du présent ». (*Légende dorée*, p. 543.)

ANTOINE WATTEAU

SCÈNES ET FIGURES GALANTES

(PREMIER ARTICLE)



Les points d'affinité des scènes de Watteau qui doivent quelque chose au théâtre et de ses scènes d'un romanesque plus mondain sont tels, en somme, que, fréquemment, les genres se confondent. Il est prouvé que, dans la plupart des cas, l'impression théâtrale agit sur le maître par voie réflexe ; qu'il la porte en lui, lointaine, diffuse, généralement disjointe d'un souvenir localisé, libérée des contingences anecdotiques, enrichie et compliquée d'aspirations intimes ; que les spectacles très ingénus auxquels il l'attache ne gardent, malgré les habits de comédiens de leurs petits per-

sonnages, que des rapports le plus souvent vagues avec les spectacles des tréteaux ; que ces personnages eux-mêmes, ainsi travestis et présentés en des paysages choisis, sont des types réels de l'entourage du peintre et dont beaucoup lui ont servi pour plus d'une peinture ; enfin, qu'il poursuit naïvement, à travers la vérité vivante, l'expression de son beau songe de la vie. C'est par ce songe que s'adoucit et se transfigure, dans ses épisodes villageois, la gaillardise flamande. Le même idéal s'étend à ses arlequinades amoureuses ; le même prestige illumine ses pastorales de caressants reflets. Quelque diversifiée que soit, en détail, cette production copieuse, d'aspect paradoxal, et fermement appuyée, pourtant, sur l'absolu de la nature, elle est, avant tout, subjective et d'une unité de mode de conception flagrante. Les formes tangibles, les effets et les phénomènes constatés fournissent au songeur, plus encore que des suggestions, les ressources d'un langage plastique approprié à ses pensées. Watteau réalise, au moyen de l'observation, jusqu'aux chimères qui l'enveloppent et bercent sa langueur. Il n'est pas en lui de dresser un sec procès-verbal des mœurs : sous l'empire de ses feux-follets intérieurs, il s'empare à sa façon des choses de son temps pour y transfuser son âme aimante. Qui veut comprendre ses comédies où l'humanité authentique se particularise par des nuances, en des conditions subtilement transposées, est tenu de se placer toujours à son point de vue et de classer avec soin des manifestations à la fois étroitement apparentées et distinctes.

Aux yeux du mélancolique visionnaire de joies, les mirages naissent les uns des autres et, encore un coup, comme concentriquement, autour des faits. Les plaisirs des paysans se répercutent sur la scène en figures plus fines, en plus amples gestes ; les divertissements scéniques font, à leur tour, passer une part de leur pittoresque dans les réunions d'été de la société élégante. Quoi de surprenant à ce que les images qu'il en tire conservent de communs éléments ? Tout procède, ici-bas, d'antécédents générateurs ; tout émet des conséquences ; les déductions s'entrecroisent et se mêlent, et les changements qui surviennent à mesure qu'on s'éloigne des états primitifs n'effacent jamais totalement la trace des caractères originels. Gillot a révélé, naguère, à son élève, le microcosme théâtral, où aboutissent et d'où rebondissent les passions humaines. Parce que l'élève a vu l'amour franchir la rampe et envahir l'universelle existence, son

œuvre sera consacré à l'amour sous des espèces, d'abord comiques, ensuite inclinées de plus en plus à la poésie. Nous avons indiqué à son lieu la genèse des compositions de « fêtes galantes » et précisé les sources où s'est abreuvé notre artiste. De quoi il est redevable, par exemple, à Rubens, peintre des *Jardins d'amour*, et à Giorgione, peintre des *Concerts champêtres;* ce qu'il tient de ses seuls instincts et ce qui lui est venu des divers milieux par lui traversés, j'espère l'avoir marqué suffisamment ; mais, en toute évidence, c'est le fantaisiste de Langres, le moins galant que plaisant Claude Gillot, qui a éveillé son génie.

ASSEMBLÉE GALANTE
Gravure de Le Bas.

Nous nous sommes rendu compte que ses costumes favoris de Mezzetins et d'Arlequins, de Colombines et d'Isabelles, ont l'avantage de différencier du commun des hommes ses figures d'élection, peintes ou non à la ressemblance de ses amis. Un certain air de vêtement répond à l'idée d'un certain caractère d'existence. Ces manteaux courts librement portés,

ces pourpoints rayés de couleur, ces vestes dégagées, ces collerettes en fraise, ces toques, ces toquets, ces fins tricornes, ces satins, ces velours, ces atours pimpants à l'usage des jolis masques du giron de la *Commedia dell' Arte*, révèlent des êtres affranchis de nos règles pesantes, quintessenciés et vrais dans leur convention, comme des nymphes et des sylvains. Leur troupe diaprée s'ébat, pour Watteau, proche et distante, au mystère des bosquets déserts. Ils constituent la mythologie de sa nouvelle Cythère. Quand le bruit des fêtes à la mode s'éteint sous les arbres, c'est leurs fêtes poétiques qui commencent à chatoyer à ses yeux. Seulement, non satisfait de les grouper entre eux en des compositions d'apparence plus ou moins scénique, il n'hésite pas à les faire paraître en maintes assemblées où s'impose leur habit « à l'italienne ». Au centre des *Charmes de la vie*, un Léandre debout, le pied sur un tabouret, accorde son luth, et nous le voyons reprendre sa pose, sa place et son action, au *Concert* de Potsdam. Un Léandre, encore, se tient en luthiste au premier plan de *la Leçon d'amour*. Le même figure dans *l'Enchanteur*. Il y a un Mezzetin au fond des *Charmes de la vie*, déjà cités, un second dans *l'Accord parfait*, un troisième dans *l'Amour à la campagne*, et combien d'autres ailleurs !... Reconnaîtrons-nous à ces délurés intrus une signification nettement voulue par le peintre ? Non, puisqu'il est avéré que celui-ci, croyant devoir garnir un vide, au cours de l'exécution d'un tableau, extrait de ses cartons ou de ses « livres de dessins » les figures supplémentaires dont il a besoin, sans s'inquiéter des emplois antérieurs qu'il en a pu faire, ni des oripeaux qu'elles ont. Néanmoins, tout bien considéré, de si francs rappels du théâtre, conformes au goût du temps, et, dans l'espèce, d'un intérêt purement plastique et pictural, n'en confirment pas moins, d'abord l'accord défini plus haut du genre théâtral et du genre romanesque, ensuite l'instinctif souci du rêveur de peindre un monde ouvertement émancipé, jouissant de sa liberté plénière et poursuivant sa joie.

D'autre part, je ferai remarquer que les travestissements classiques, tantôt strictements adaptés, tantôt rajeunis et francisés avec art, ne sont pas les seuls habillements insolites dont Watteau fasse honneur à ses modèles, afin de les singulariser. Il lui est arrivé d'accommoder, incidemment, des types féminins à l'orientale, suivant un orientalisme assurément très arbitraire. Ainsi se présentent trois figures isolées : *la Polonnoise*, assise

A. Watteau. — La Sérénade italienne

Gravure de Le Bas.

mollement, tenant un fruit ; *la Rêveuse*, s'abandonnant sur un tertre, coiffée d'un turban ; *la Sultane*, en habit de bal, un masque à la main, — ce masque que montre aussi l'une des *Coquettes* du petit tableau de l'empereur de Russie, paradoxalement enturbannée [1]. Ces pauvres essais de « turquerie » appliquée aux femmes ne semblent pas, à vrai dire, l'avoir réjoui, car il n'en a rien fait sortir pour ses sujets plus importants. Nous avons cru pouvoir qualifier, au passage, le gros danseur des *Fêtes vénitiennes* de « Ture d'opéra ». Sans conteste, on doit rapprocher de ce Levantin de circonstance l'étonnant matamore sentimental qui s'avance à gauche de *la Fête galante* du musée de Berlin, et qu'on retrouve dans *le Bosquet de Bacchus*. Tous deux sont posés et cambrés de même, le jarret gauche tendu, une main à la ceinture, l'autre bras perdu dans les plis du manteau ; tous deux sont engainés du même justaucorps, serrés à la taille de la même écharpe enroulée, étoffés des mêmes larges culottes et du même manteau tombant de l'épaule droite et rasant presque le sol, chaussés des mêmes souliers à bouffettes. Ils ne diffèrent que par le port de la tête, la coiffure et la physionomie. Rien de plus instructif, au surplus, au point de vue de la compréhension du style de Watteau, que la comparaison de ces deux figures identiques pour les trois quarts de leur présentation et tout autrement individualisées. La première, coiffée d'un turban, est d'un simple danseur ; la seconde, tournant vers le spectateur sa tête empanachée, offre une indéfinissable expression de pompe étudiée, de fatuité naïve et quasi craintive [2]. A ce type d'un libre arrangement théâtral associé à des compositions de théâtre comme *les Fêtes vénitiennes*, ou

1. *La Polonnoise* (*la Polonaise*) a été gravée par Aubert, *la Rêveuse* par Aveline, *la Sultane* par Benoît Audran. — Nous réunirons, dans le *Catalogue descriptif de l'œuvre de Watteau* que nous préparons, les renseignements qui nous sont connus sur ces peintures et toutes les suivantes. Le lecteur voudra bien ne chercher au bas de nos pages que les indications immédiatement utiles.

2. Voir aux *Diff. caract.*, n° 315, l'étude d'où elles sont sorties. On ne peut douter que le personnage réponde à un idéal de ballet des commencements du XVIIIe siècle. Observons ici l'extraordinaire quiétude de Watteau, non pas seulement à revenir incessamment aux mêmes croquis, mais encore à prêter à une même figure deux rôles différents en deux tableaux distincts, sans modifier en rien son attitude. Le personnage de la planche n° 315 se groupe, dans *le Bosquet de Bacchus* (gravure de C.-N. Cochin) avec une femme debout, que nous reconnaîtrons dans *les Deux cousines*, s'avance isolé, promeneur à démarche un peu bizarre dans *la Fête galante* de Berlin, et danse dans *les Fêtes vénitiennes* d'Édimbourg. Nous aurons à faire, plus loin, une observation analogue, à propos d'une figure qui passe de *l'Assemblée galante*, gravée par Le Bas, à *la Fete galante*, non gravée, de Berlin. Pour tout autre que notre magicien, on parlerait de trop sensibles expédients d'imagination paresseuse. Mais Watteau a le don de suprême poésie. Il reprend les mêmes mots et nous croyons entendre des choses nouvelles, ou tout au moins percevoir de nouvelles nuances des choses entendues.

toutes de caprice, comme les deux autres que nous avons nommées, se rapporte aussi l'homme debout à l'écart, proche la naïade de marbre, dans *la Réunion sur une terrasse*, du musée de Dresde, à ceci près que son allure particulière, son chapeau rond, la fraise où son cou s'engonce, lui donnent un je ne sais quel air d'hidalgo. Au fond, l'artiste n'a jamais senti de velléités d'enrichir son répertoire de quelques éléments orientaux véridiques, sinon, à la rigueur, quelques mois avant sa mort, lorsqu'il a pu dessiner des seigneurs et des serviteurs de l'ambassade ottomane de Mehemet-Effendi ; mais, tout au moins, la vie lui a-t-elle manqué pour tirer parti de ses études. La fantaisie « à la turque » n'aura sa rubrique dans la peinture de divertissement qu'un peu plus tard, à la faveur des épisodes de harem de Lancret et de Pater. Il a suffi au peintre de *l'Embarquement* des plus vagues données pour vêtir à sa guise deux ou trois de ses personnages, — c'est-à-dire pour leur assurer un nouvel aspect *à part*[1].

Dans les mêmes conditions, le maître a représenté des Espagnols. J'ai à peine besoin de rappeler les infiltrations du génie transpyrénéen qui avait pénétré de longue date, par tout un côté, la farce populaire italienne. Bien que Watteau ait peint, au fond de *l'Enseigne de Gersaint*, la copie d'un portrait à la manière de Velazquez, qu'il ait introduit, parmi les person-

1. Aucun des croquis réellement crayonnés par le maître d'après des Orientaux ne remonte, quoi qu'on en ait dit, au temps de l'assez équivoque ambassade persane de Riza-Bey en 1714. Sur Riza-Beg, cf. *Mémoires de Pontchartrain*; *Mémoires de Saint-Simon*; *Vie de Lesage*, introduction aux œuvres de cet auteur, Paris, 1821.) Si Watteau avait pu, à cette époque, dessiner de vrais musulmans, ses peintures en témoigneraient sûrement par quelque endroit. Les seuls types indiscutables d'islamites qu'il ait fixés à titre documentaire sont du caractère turc le plus affirmé et non du caractère persan, — preuve qu'ils ne se réfèrent qu'à l'ambassade ottomane de 1721 (cf. *Diff. caract.*, n° 73, 122, 156, 312). La plus belle des sanguines où Watteau, si près de sa mort, a représenté ces étrangers, a passé par la collection James, à Londres. On y voulait voir, en vertu d'une tradition insoutenable, le portrait de Riza (n° 316 de la vente James, juin 1891). C'est le Turc assis, les moustaches hérissées, les deux mains sur ses hanches, gravé par Boucher, n° 122 du Recueil de Julienne. Le dessin appartient aujourd'hui à M. Camille Groult, à Paris. — Les peintres de décors et d'arabesques avaient, depuis longtemps, fait une place aux Levantins de convention ou de mascarade. Bérain en a fourni des exemples. Il n'est pas impossible que les peintres de bamboches et de fêtes foraines se soient quelquefois inspirés des comédies de Dancourt et de ses émules, où les *Arméniens* et les *Turcs* ne font pas plus défaut que les Arlequins. Suivant le catalogue de la vente Saint (1846, n° 59), Watteau aurait suivi le branle en mêlant « des Turcs et un Arlequin » au grouillement d'une *Fête de village*, qui serait maintenant en Angleterre, mais que je n'ai pu voir. — En abrégé, le maître de *l'Embarquement* n'a cédé que très accessoirement à la *turquerie*, de même — nous aurons à le dire — qu'il n'a sacrifié à la *chinoiserie* que par l'aventure d'une exceptionnelle commande. — Une autre sorte de mode turque, intéressant surtout les portraitistes, part d'Antoine Coypel et du chevalier de Ferray. Voir notamment d'Antoine Coypel, au château de Versailles, *les Ambassadeurs du Maroc dans une loge de la Comédie italienne* (1682) et *l'Audience de réception de Riza-Bey* (1704). On eut aussi des portraits en costumes turcs de Ferray, et ensuite de Jacques Aved. Mais Watteau avait cherché bien autre chose.

nages des *Plaisirs du bal*, un seigneur à physionomie castillane et qu'il ait composé, pour le *Don Quichotte*, le maigre frontispice que nous savons, on chercherait en vain, dans toute la série de ses œuvres galantes, l'ombre d'une connaissance directe et sérieuse des compatriotes de Cervantès. Rien de moins significatif que son *Danseur aux castagnettes*, dont le titre semble

LE PASSE-TEMPS
Gravure d'Audran.

impliquer une promesse et qui nous montre, purement et simplement, le danseur de *l'Accordée de village* et du *Plaisir pastoral* [1]. Cependant, quelques-uns de ses tableaux offrent des figures d'un je ne sais quel air voulu, supposé espagnol, se rapportant, tout au moins, aux imaginations qu'on a sur l'Espagne. Il est de ces figures graves, pompeuses, un peu mêlées de *turquerie*, par exemple dans *la Réunion sur une terrasse*, à Dresde, dans

1. Nous avons du *Danseur aux castagnettes* une gravure à l'eau-forte, aux initiales *J. M.*, et tout à fait dans la manière cursive de Philippe Mercier.

la Fête galante de Berlin et dans *l'Assemblée galante* gravée par Le Bas[1]. D'autres ont plus de désinvolture : tel le *Guitariste* du musée de Vienne, vrai sosie de celui de *la Surprise* de Buckingham Palace. A coup sûr, l'exotisme de Watteau est chose composite et très relative. Que si nous craignons d'être dupes d'une impression préconçue, nous n'avons qu'à feuilleter les catalogues des ventes d'art antérieures à la Révolution. La mention n'y est pas rare d'*Espagnols* ou de personnages *vêtus à l'Espagnole* en des peintures de notre auteur. En novembre 1775, on vend de lui, dans la dispersion d'un cabinet anonyme : « Un paysage au milieu duquel se voit un homme *vêtu à l'Espagnole et jouant de la guitare* ». Peut-être est-ce là le petit tableau de Vienne, au héros constamment qualifié d'*Espagnol*. En 1780 passe aux enchères *la Cascade* de la collection Poullain, où « un *Espagnol* et une femme debout s'entretiennent ensemble ». Cette composition nous est parvenue en original et nous la retrouverons bientôt. Son *Espagnol* avéré, coiffé d'un bonnet haut, apparaît dans *la Perspective* gravée par Crépy, puis dans *l'Aventurière*. En 1789, à la vente Lallier, est présenté un petit tableau rond « d'un homme *vêtu à l'Espagnole*, dansant avec une femme ». Je ne serais guère surpris qu'il s'agît d'une répétition du groupe de l'homme au court manteau, de profil, et qui danse en donnant la main à une jeune fille, dans *la Fête galante* de Berlin comme dans *l'Assemblée galante*, possédée, au XVIIIe siècle, par la comtesse de Verrue. Il est prouvé, au total, que l'artiste se façonne à son propre usage un pittoresque d'outre-Pyrénées et qu'il en use, ainsi que de tous les éléments de composition à sa convenance, d'une indépendance naïve, au bénéfice exclusif de ses conceptions de réalité visionnaire.

A en croire le catalogue de la vente Paignon-Dijonval, Watteau serait allé jusqu'à peindre une *Dame russe à la promenade*. La planche n° 5 des *Différents caractères* rend le fait vraisemblable. Seulement, le maître dessinateur, qui avait crayonné avec tant de franchise et de force un

1. Les figures de *la Réunion sur une terrasse*, qui font penser à des Espagnols, sont le guitariste aux jambes croisées, si proche parent de celui de *la Surprise*, du joueur de cornemuse des *Fêtes vénitiennes* et de plusieurs autres luthistes ou guitaristes de Watteau, et l'homme debout, les deux poings sur la hanche, cité plus haut. Dans *la Fête galante* et *l'Assemblée* de l'estampe de Le Bas, voir le danseur au court manteau, vu de profil, et l'homme s'agenouillant devant une femme. — Nous avons déjà noté le rapport étroit de l'homme au panache de *la Fête galante* et du *Bosquet de Bacchus* et du danseur presumé oriental des *Fêtes vénitiennes*. — Tous les tableaux visés dans les paragraphes suivants seront étudiés à leur tour.

FÊTE CHAMPÊTRE

moujick authentique, probablement d'après un des serviteurs de Pierre le Grand, n'a pas eu devant lui, pour ce nouveau croquis, un vrai Moscovite. Sa prétendue *Dame russe* en robe garnie de fourrure est une Parisienne arbitrairement travestie, à l'égal de *la Polonnoise* et de *la Sultane*. Nul ne se préoccupe moins de positive ethnographie. Les costumes n'ont d'autre but, en ses galants caprices, que de stimuler le rêve en sollicitant la curiosité. Et il lui est si peu nécessaire, en fait, de recourir à des habits étrangers pour retenir l'attention et susciter le poétique charme, qu'il n'en revêt qu'exceptionnellement ses figures.

Sa verve est spontanée, jaillie du vif, miraculeuse à tirer parti de toutes les ressources plastiques, de toutes les formes et de tous les effets qu'il peut observer et développer. On relève çà et là, par hasard, en ses compositions, un homme accoutré d'un pauvre goût, — témoin le danseur de *la Danse champêtre*, à la tunique courte, bordée d'un triple galon, cerclée d'un gros ruban noué, ouverte en pointe sur la poitrine et accompagnée d'une lourde collerette festonnée. Mais pourquoi s'arrêter à ces rares défaillances, quand les bonheurs d'ajustement foisonnent, unis aux constants bonheurs d'expression? Watteau ne se borne pas à froisser et chiffonner la soie, à caresser le moelleux de la laine, à échancrer des corsages, à éployer des robes à marteau : il fait apparaître une humanité allégée, fleurissante. Je voudrais pouvoir décrire ce peuple adorable qui a fourmillé, à son appel, le long de toutes les avenues ménagées, à travers le réel, jusqu'à l'illusion, prolongées, à travers les doutes et les souffrances, jusqu'à l'apaisement. Princes de féerie et bergers d'Utopie, gueux et rustres faits pour coudoyer les fils de rois, musiciens extasiés, ballerines candides du ballet de la vie, pèlerins jaloux de s'abreuver aux sources d'amour, filles d'Ève transportées, d'un coup de baguette, des ombrages de l'Éden aux bosquets de la Chimère, chasseresses charmées, désirantes inspiratrices du Désir : c'est là un faible aperçu du cortège infini qui s'ébranle et s'emmêle, dans un murmure de feuilles à peine remuées. L'attrait a tant de force que nous perdons la notion de l'invraisemblable pour ne garder plus que la sensation d'un imprévu toujours renaissant. Tout est chaste, et, pourtant, les jeunes belles ne redoutent point d'étaler la richesse de leur gorge et de leur nuque au soleil, parmi les campagnes dorées du *Passe-temps*, des *Amusements*

champêtres, des *Deux cousines*, des *Agréments de l'été*. Tout aspire à la quintessence, et, cependant, le créateur de ces déshabillés hardis de la Cythère idéale, accueille, en ses *Assemblées*, de mondaines promeneuses,

LA RÊVEUSE
Gravure d'Aveline.

presque en falbalas, telle que sa passante à la robe ballonnée, au grand chapeau à plumes du *Passe-temps*, qui nous ramène vers Rubens, et sa spectatrice du *Bal champêtre* et de *la Musette*, à la jupe relevée, à la poitrine rebondie sous l'étoffe, au gai chapeau penché sur le front, qui

nous fait pressentir Fragonard. Arlequin, Mezzetin, Lélio et Scaramouche rôdent de toutes parts, à l'envi, et, nonobstant, nous ne sommes pas plus au théâtre qu'à la cour ou au château. Ceci est le domaine de Watteau par excellence, — domaine non fantastique, mais enchanté, — domaine unique de la pastorale, où la fiction même, résultant d'une harmonie

La Conversation
Gravure de Liotard.

nouvelle entre l'extrême civilisation et la libre nature, se fait semblable à une réalité vue en songe. Les types sont vrais, et vraies les formes, vrais les gestes et les mouvements, vraies les couleurs. L'artiste, qui se plaît si fort à dérober ses créatures à notre quotidienne banalité en les travestissant, les présente en plein naturel jusque dans l'artifice, les habille selon le raffinement le plus moderne, — mieux encore, s'avise, à son heure, de les associer, sans exotisme, sans mascarade, sous leurs propres vêtements, à son mélancolique roman de la joie de vivre. Qu'on se reporte à *la*

Conversation, gravée par Liotard. Des hommes s'y montrent en habits du temps, voire en perruque, sans qu'il en coûte rien à la distinction de son style, non plus qu'à l'essor de sa poésie. Cette poésie est en lui si vive et si intégrante qu'elle arrive à se passer de tout expédient pour se proclamer, de tout prétexte pour se répandre.

Et voilà que ce genre « galant » est, maintenant, un genre entièrement original. On ne saurait imaginer des visions d'une candeur à ce point déchargée de misère humaine en d'autres cadres que des paysages. C'est en plein air que le maître les a surprises; c'est en plein air qu'il les espace à l'ombre fluide des arbres, à la vaporeuse clarté du ciel. Trois ou quatre sujets de mœurs s'enferment en des cadres d'appartement et je ne vois, en toute la succession de ses scènes galantes, qu'un petit tableau de musique « *Du bel âge où les jeux remplissent nos désirs* », gravé par Jean Moyreau, et la figure de *la Sultane*, qui aient pour théâtre une chambre[1]. L'ambiance du dehors est, en principe, si indispensable aux mirages de la grâce énamourée de l'au-delà, qu'il subordonne, instinctivement, dans ses compositions, le lien des personnages aux accidents des sites, afin de laisser avant tout à la nature l'ampleur du rôle dominant. Ce n'est que par occasion, sous des influences issues de l'art hollandais, qu'il lui est arrivé de masser ses figures au point de leur faire couvrir à peu près tout le champ de son panneau, et il a peint trois chefs-d'œuvre à fonds sacrifiés, d'une exécution sans prix, mais plus orientés que ses coutumières inspirations vers ce qu'on nomme la peinture de genre : à savoir, *le Chat malade*, *la Leçon de musique* et le tableau des *Coquettes* ou *Départ pour le bal*.

Le classement des tableaux galants de Watteau ne peut se baser, à tout prendre, que sur des catégories de données : épisodes intimes, sans réminiscence théâtrale, sans musique ni danse, sans jeu d'escarpolette ou autre motif incident : — épisodes de l'existence pittoresque, rendez-vous de chasse, déjeuners en forêt, rencontres curieuses; — scènes de musique et scènes de danse; — réunions de jeu, de conversation, de promenade sentimentale, de douce attente de l'inconnu, avec tout le développement

1. Nous toucherons, dans notre étude sur les *Scènes de mœurs* de Watteau, à sa manière de rendre les intérieurs. La *Scène du bal masqué dans un salon*, du musée de Nantes, attribuée à Lancret et réclamée pour le maître de Valenciennes par plusieurs amateurs, n'est certainement pas de Watteau. Je la crois légitimement donnée à Lancret, qui a peint plus d'une toile de la même qualité et du même ordre.

A. Watteau. — L'Accord parfait

Gravure de Baron.

des *Assemblées dans un parc*. Je me refuse, en revanche, à ouvrir, selon les vues de Goncourt, une série spéciale des « Figures de caractère », c'est-à-dire aux compositions à un seul personnage. C'est là, manifestement, une fausse série. Toutes les figures de l'artiste sont caractéristiques à quelque degré, mais on ne sent pas qu'il ait eu la moindre arrière-pensée de spécification plus profonde en ses arrangements monotypiques. Tout au plus pencherait-on à y voir une intention purement picturale — et, encore, le maître n'a-t-il pas besoin, pour traiter un de ses modèles plus en détail, de l'isoler d'un ensemble. *Le Mezzetin donneur de sérénade*, *la Finette*, *l'Indifférent*, *le Docteur*, nous ramènent vers le théâtre; la *Villageoise passant un gué* se rattache aux épisodes villageois ou bien plutôt, à mon sens, aux inventions décoratives; *l'Amante inquiète*, *la Rêveuse*, *la Sultane*, sont des figures galantes; *la Marmotte* est une scène de mœurs. Chacun de ces ouvrages rentre donc dans une des grandes divisions de la production de Watteau et je n'aperçois nul avantage à l'en distraire.

Nous avons maintenant à présenter, sous chacune de ces rubriques, les principales compositions qui les justifient. Pas plus en l'ensemble d'imaginations envisagées ici qu'en toute autre branche de sa production, Watteau n'abdique sa liberté recréatrice du réel en dehors des fatalités déprimantes. A d'autres les faits précis et les histoires qui se racontent ; il ne fait état que de physionomies, d'attitudes, de gestes, de mouvements et de groupements susceptibles de nous aider à concevoir, au sein même de nos irritantes inquiétudes, une vie possible, emparadisée. C'est bien, décidément, pour nous arracher aux asservissements des contingences, qu'il ouvre à la fois ses clairières aux Pierrots, aux bergères et aux marquises, et qu'il conduit vers leur troupe charmante des Espagnols de contrebande, des Turcs de ballet, presque aussi problématiques que ses Chinois de paravent. En cet au-delà d'idéale transfiguration qu'il nous découvre, tout ce qu'il a vu se laisse reconnaître. Ses peintures fixent en traits d'origines éparses, mais soudain coordonnés par la grâce de l'art, l'afflux de ses aspirations sentimentales, flottant au remous des hommes et des choses. Elles nous disent plus (le lecteur a pu s'en convaincre), puisqu'elles nous gardent, mêlé aux douces fictions de l'artiste, le secret aveu de faiblesse d'une société épuisée, se grisant de l'espoir des ivresses, cueillant partout des fleurs d'illusion sur les chemins de la mort. Les

images prodiguées par Watteau ont beau procéder invariablement du principe intérieur si expressément individuel du maître, de sa poétique spontanée qui renouvelle l'existence et des pratiques d'arrangement singulières dont nous avons surpris le jeu, elles portent l'évidente marque du milieu social d'où elles s'essorèrent. Si le grand peintre n'eût pas intimement connu Crozat ou quelqu'un de sa sorte, s'il n'eût pas été initié, non aux orgies, mais aux raffinements du monde des suprêmes élégances, il eût continué à peindre des noces de village et des à-peu-près de scènes de comédie ; jamais il n'eût concentré en lui, pour la verser en son art et la faire passer en nous avec ses propres songes, la quintessence des grâces avides de paix et de joie de son époque. Chez Gillot et chez Audran, il s'est simplement débrouillé : chez Crozat, il a trouvé sa voie sans pareille. Dans cette ambiance privilégiée, son talent n'a pas été seul à grandir : son rêve s'est dilaté. Beaucoup, à sa place, auraient sans doute subi l'amollissante atteinte du goût mondain : Watteau, doué du sens de la vérité et protégé, pour ainsi dire, par l'innocence de son génie, n'a même pas senti l'effleurement de ce qui affadit, énerve et dépravé. Les romans que le théâtre lui avait inspirés se sont vivifiés d'une insinuante et neuve délicatesse, et il est allé devant lui, de son pas coutumier. Plus rien d'indiscrètement théâtral ne l'assiège quand il ne lui plaît pas de penser aux comédiens. Jamais rien de la grimace des salons ne le hante. La distinction dont il a pris conscience lui apparaît sans mièvrerie, sans artifice, comme le naturel et nécessaire attribut des êtres de sociabilité et de culture héréditaires. Or, la nette prédominance de ce caractère sur tout autre donne la vraie note de ses *Scènes galantes*, en même temps qu'elle en établit l'unité.

La première catégorie de ces scènes ne comprend que des sujets élémentaires. Une jeune femme en atours vaguement orientaux s'est assise en plein air, un fruit à la main, en attente on ne sait de quoi : c'est *la Polonnoise*. Une autre fausse Orientale, sensiblement inspirée du même modèle, croise ses jambes sur un tertre et s'attarde un peu banalement à l'écart, tenant son éventail : c'est *la Rêveuse*. Une troisième, debout, coiffée de grandes ailes de papillon, appuyée du bas à une chaise basse à large dossier carré, vient de retirer son masque de velours noir et sourit pour le plaisir, dans un appartement solitaire, entièrement conven-

tionnel : c'est *la Sultane*. Nous avons dû, ci-dessus, toucher un mot de ces trois figures à raison de ce qui s'affiche en elles d'exotiques intentions. Elles ne comptent guère dans l'œuvre de Watteau, mais elles relèvent, en leur déguisement factice, du premier type de ses figures galantes. Le maître a besoin, pour être lui-même, d'un autre sentiment que celui du bal masqué. Qu'on regarde plutôt, au musée Condé, à Chantilly, son

LE PLAISIR PASTORAL
Gravure de Tardieu.

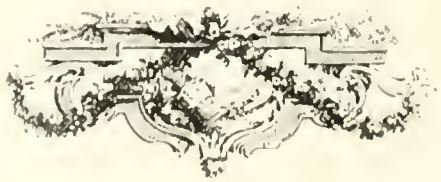
Amante inquiète. Sur un banc, au fond d'un parc, au bord d'une de ces fontaines où frissonnent des dauphins sculptés, la jeune amoureuse au corsage lacé, galamment échancré à la gorge, retient, d'un geste inconscient, son tablier rempli de roses, et, rougissante, tournant la tête, guette au loin le cher attendu. Le tableau se condense en tendre sincérité, en clarté blonde, en harmonie cendrée, sans parade vaine. De ces fantaisies à personnages isolés, passons aux duos d'amour. La galerie La Caze, au Louvre, nous offre *le Faux pas*, morceau de peinture exquis, malheureuse-

ment altéré par un ancien nettoyage qui en a, par places, fait s'évanouir les glacis subtils. Watteau a plusieurs fois employé en ses compositions ce thème de la bergère qu'un berger aide à descendre d'un tertre. Nous revoyons le groupe du *Faux pas* dans la *Danse paysanne*, dans *les Agréments de l'été* de Stafford-House, dans *l'Amour à la campagne* que Jacques de Favannes a gravé... Au Louvre, les deux figures se détachent sur un ciel d'un bleu limpide. La jeune femme est vêtue de violet. Près d'elle traîne un manteau rouge. Si les mains de l'homme ont pris un ton rouge excessif, c'est que la restauration ancienne a dû remettre fâcheusement la préparation à vif. Je prie qu'on se reporte, à ce sujet, à ce qui a été dit en nos considérations sur la technique du maître. Il sied encore d'envisager, entre les œuvres de cette série reproduites par les gravures, *le Tête-à-tête*, *la Boudeuse*, *l'Amant repoussé*. Une fille d'Ève, toute blonde, toute jolie en sa robe claire, coquettement coiffée en bouclettes, assise et accoudée à terre, et, l'éventail fermé à la main, prête l'oreille aux confidences de son amoureux, qui lui parle, nu-tête, sa toque contre la poitrine ; — une beauté moins accommodante, ajustée de satin brillant, s'écarte avec humeur de son galant, quasi effondré sur le banc, derrière elle, et caché à demi pour nous par son vaste béret plat ; — une donzelle résolue, adossée à un arbre, s'oppose, à coups d'éventail, aux trop gaillardes entreprises d'un séducteur, pendant que, tout proche, devisent plusieurs personnages. On voit que nous nous acheminons vers les tableaux d'assemblées. Pourtant, je n'ai point signalé jusqu'ici les deux pièces les plus typiques de ce mode de galanteries simples qui nous soient parvenues, comme *l'Amante inquiète*, en exemplaires originaux : à savoir, *la Famille* et *les Deux Cousines*[1].

LOUIS DE FOURCAUD

(A suivre.)

1. On possède une gravure d'Aveline d'après *l'Amante inquiète* ; *le Faux pas* n'a pas été gravé au XVIIIe siècle ; *le Tête-à-tête* l'a été par B. Audran ; *la Boudeuse* et *l'Amant repoussé* par Mercier ; *la Famille* par Aveline et *les Deux Cousines* par Baron.



LE MAITRE POTIER DE SAINT-PORCHAIRE

Biberon (deuxième époque)
Collection Dutuit.

Lorsque sir Andrew Fountaine, le dernier des grands collectionneurs de Narford Hall, prit possession des trésors d'art amassés par ses aïeux depuis les premières années du XVIIIe siècle, on découvrit sous un lit, dans un grenier du château, un panier d'osier soigneusement clos. A l'intérieur, roulées dans une couverture de laine, apparurent trois pièces de céramique : un mortier, un flambeau, un biberon. Quelque zélée servante avait pris ces précautions, sous l'impression traditionnelle que ces objets étaient de bien plus grande valeur en eux-mêmes que tous les trésors d'art de la collection[1].

C'est avec ces allures quelque peu légendaires, que les délicates figulines, appelées tour à tour faïences d'Henri II, faïences d'Oiron et maintenant faïences de Saint-Porchaire, firent leur entrée dans le monde de la curiosité, où leur insigne rareté, le galbe exquis de leurs formes, la finesse et le goût de leur décoration, leur assurèrent une place d'honneur.

Le mystère de leur origine fit le reste.

1. Sir A. Fountaine mourut en 1873. A sa vente (juin 1884), le mortier (veilleuse) atteignit la somme de 39 375 francs. Le biberon et le chandelier furent adjugés 26,513 et 91,875 francs à M. Dutuit, l'amateur rouennais, qui les a, comme on sait, légués à la ville de Paris.

A qui fallait-il attribuer ces petites merveilles de l'art de terre ? Y verrait-on l'inspiration d'un architecte, d'un relieur, d'un orfèvre, d'un sculpteur ? Ou bien, à cette époque unique de la Renaissance où tous les arts se donnaient la main, un seul et même ouvrier avait-il réuni tant d'aptitudes diverses pour mettre au jour de pareils chefs-d'œuvre ?

Certains critiques, — tout ce qui valait quelque chose s'attribuait alors à l'Italie, — mirent en avant Cellini ou Girolamo della Robbia ; d'autres, frappés par l'analogie des motifs de décoration avec les ornements typographiques, appelèrent à leur aide Geoffroy Tory. Les archéologues réunis en congrès à Poitiers, en 1844, sous la présidence de M. de Caumont, virent, dans le flambeau et la coupe de Mme de La Sayette, l'œuvre de Palissy. Plus heureux ou plus prudent, Eug. Piot se contenta d'affirmer l'origine française des précieuses poteries, et renonça à deviner l'énigme de ces « sphinx de la curiosité ».

En 1862, on crut bien que le sphinx avait parlé.

Ce fut un moment d'émotion, lorsque Benjamin Fillon, du fond de la Vendée, annonça sa découverte de l'atelier d'Oiron. L'ingénieux érudit produisait des preuves écrites : une lettre de Claude Gouffier, seigneur de l'endroit, où l'on apprenait que sa mère, Hélène de Hangest, employait un potier, Françoys Cherpentier, en 1529 ; une missive de l'intendant d'Oiron, antérieure à 1537, où l'on voyait Cherpentier « besognant dans la chapelle ». Justement, ce potier se trouvait associé à un certain Bernart, « garde de la librairie » de Madame. Voilà le secret de la décoration expliqué ! Les deux artistes avaient pris modèle sur les reliures et les vignettes des livres du château.

Jusqu'à présent, ces documents ne prouvaient qu'une seule chose, c'est que les Gouffier, comme tous les grands constructeurs de la Renaissance, entretenaient à leur service des ouvriers pour la poterie « de bâtiment » nécessaire à leur château, — pavé de la chapelle ou termes de terre cuite destinés à orner la façade. Mais Benjamin Fillon, passé maître dans l'art de présenter une découverte, savait en tirer tout le parti possible.

Le hasard lui mit en mains une miniature qui reproduisait, dans son encadrement, les armes et la devise des Gouffier.

La scène, une page du calendrier, représentait le mois de juillet. Des paysans moissonnaient ; l'un d'eux, au repos, se désaltérait à une gourde

en terre. Pourquoi cette rustique poterie ne serait-elle pas l'œuvre du potier de Mme de Boisy ? Que faudrait-il pour cela ? Des entrelacs, le blason

Coupe (première époque).
Musée de Cluny.

des Goutlier ? Ils s'y trouvaient..., à moins qu'un pinceau intelligent n'eût suppléé aux intentions du miniaturiste. C'était la révélation, la preuve parlante, et si ingénieuse qu'elle devait faire la conquête des amateurs et des critiques d'art. Elle n'y manqua point. Pendant un quart de siècle, les

poteries fines de Saint-Porchaire ne furent connues que sous le nom de faïences d'Oiron[1].

On peut la voir, au musée de Cluny, cette fameuse miniature, qui passa des mains de Meillet, ce chimiste de Poitiers qui fabriquait si bien les fausses antiquités antédiluviennes, dans celles de Charvet, l'habile marchand dont le nom illustre plus d'une page du *Truquage* de Paul Eudel. Sans compter Benjamin Fillon, qui ne détestait pas, à l'occasion, mystifier ses contemporains, il y avait bien des chances pour que la malheureuse miniature écornât au moins sa virginité avec de tels compagnons. Mais quand bien même les restaurations, fort visibles en certains endroits, auraient épargné la gourde, on se demande comment on peut lui trouver une ressemblance, même lointaine, avec les mystérieux bijoux céramiques.

BIBERON (DEUXIÈME ÉPOQUE)
Collection Dutuit.

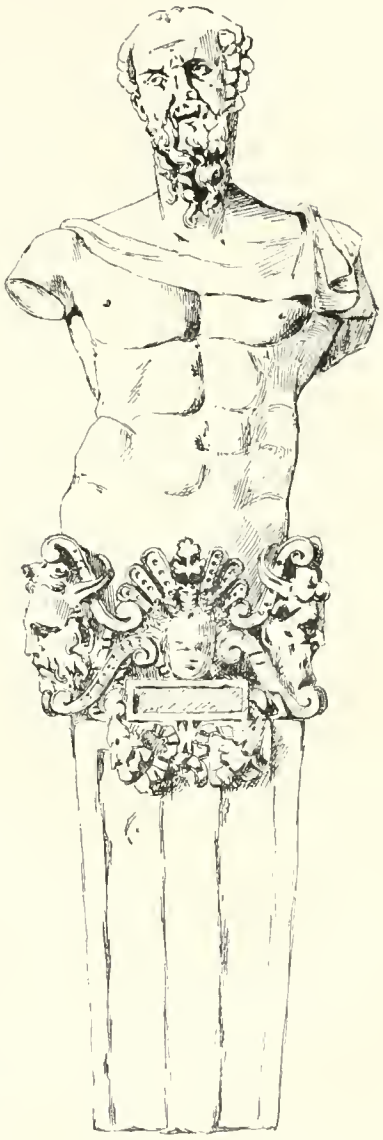
Chose curieuse! Pas un critique ne songea à mettre en doute la nouvelle attribution. Oiron n'était-il pas un des plus beaux châteaux du Poitou? Sa collégiale ne renfermait-elle pas d'admirables sculptures de la Renaissance? Pour un peu plus, on eût évoqué l'ombre de la Montespan pénitente en faveur de l'authenticité du seigneurial atelier. Il est juste de dire que, depuis 1862, date où Benjamin Fillon écrivit sa *Lettre à M. Riocreux, conservateur du musée de Sèvres*, jusqu'en 1887, où le nom de Saint-Porchaire fit son apparition, pas un document ne vint appuyer l'attribution d'Oiron. Benjamin Fillon lui-même, dont nous avons bien souvent feuilleté un exemplaire de *l'Art de terre* où il consignait ses trouvailles au jour le jour, n'ajouta, et pour cause, aucun appui nouveau à son échafaudage.

1. Les conservateurs du Petit Palais ont conservé cette dénomination aux pièces de la collection Dutuit.

Comparez maintenant ce qui s'est produit après la découverte de Saint-Porchaire ! M. Bonnaffé relève[1], dans l'inventaire de François de La Trémoille (1542), et de son fils Louis (1577), deux coupes et deux salières en terre de Saint-Porchaire, enfermées avec d'autres raretés dans un cabinet du château de Thouars. Aussitôt les découvertes pleuvent. Un érudit rencontre, dans l'inventaire d'un seigneur poitevin de 1596, quatre écuelles de terre de Saint-Porchaire et une salière; un second remarque que le *Guide des chemins de France*, de Charles Estienne (1552), qui ne fait connaître aucun autre atelier céramique dans la région ni même dans toute la France, mentionne « Sainct-Porchère, beaux pots de terre ». Les *Œuvres poétiques* d'André Rivaudeau, gentilhomme du Bas-Poitou (1566), attestent cette renommée :

> . . . . . Il y a maintes bourgadelettes
> Qui ont commodité de leurs terres pauvrettes
> D'en tirer quelque fruit : Gonesse de son pain,
> Vauvres de son lait gras, Porchaire de la main
> D'un excellent ouvrier. . . . . .

Cet ouvrier, c'est Tascher, dont M. Léo Desaivre exhume le nom d'une *Églogue* de Jacques Béreau, Poitevin (1565), ou bien peut-être un des trois ou quatre potiers dont le chartrier de M. le duc de La Trémoille révèle l'existence à Saint-Porchaire : Jacques Briaudeau, Guillaume Marsault, Antoine Turpault (1556-1559), et, avant eux, André Combault (1479).



Terme du château d'Oiron
Musée de Sèvres.

1. Bonnaffé. *Les Faïences de Saint-Porchaire*. Paris, 1888 et 1895, deux brochures in-8°.

Certes, si tout ce faisceau de documents ne constitue que des présomptions, il faut convenir qu'elles ont une autre force que l'hypothèse de Benjamin Fillon, même habillée des couleurs riantes de son imagination. Ainsi, à Saint-Porchaire, petit bourg à une lieue de Bressuire, sur la route de Thouars, il existait, depuis le xve siècle au moins, un centre céramique important. Les produits de cet atelier étaient assez beaux pour faire l'ornement des demeures seigneuriales, assez fragiles pour qu'on les enfermât dans des « bouestes », comme des verres de Venise, assez précieux pour qu'on les transcrivît sur les inventaires avec des raretés et des objets de prix. Si l'on remarque que les pièces si soigneusement conservées par les La Trémoille se trouvent à point nommé des coupes et des salières, — formes les plus usitées des prétendues faïences d'Oiron, — et que la grande majorité de ces princières figulines ont été trouvées dans la région, il n'est pas très téméraire de les identifier avec les beaux pots de terre de Saint-Porchaire.

Voilà tout ce que l'érudition, en un demi-siècle de recherches passionnées, a découvert sur l'origine de ces flambeaux, véritables petits monuments en miniature, de ces aiguières aux formes si pures, aux anses capricieusement modelées, de ces coupes, de ces buires, de ces salières, orgueil des musées et des collections célèbres. Mais la critique fut plus heureuse, nous allons le voir, dans la recherche des secrets de fabrication.

Elle a prouvé — et l'on s'étonne qu'aucun catalogue n'en ait tenu compte — que le seul nom qui convienne à ces précieuses céramiques est celui de poteries fines, de « pots de terre », comme l'écrivait le vieil Estienne, et que rien ne leur sied moins que l'italianisme « faïence », qui a pour premier défaut de n'avoir pas encore paru dans notre langue au temps où fleurissait l'atelier de Saint-Porchaire. Ces chefs-d'œuvre de la Renaissance française n'ont rien de commun avec la vaisselle de Faenza. Point d'émail opaque, point de peinture. C'est la terre toute nue, la terre vernissée, dont la couleur naturelle, blanche et fine, prend sous une couverte transparente la teinte laiteuse de l'ancien ivoire.

L'artiste qui la mit en œuvre n'eut aucun emprunt à faire à l'étranger. Le pays lui fournissait la matière première : « Il me souvient, dit Palissy, avoir passé de Partenay allant à Bressuyre en Poitou, et de Bressuyre vers Thouars, mais en toutes ces contrées les terres argileuses sont fort

Burre au Christ (première époque)

Collection Sauvageot, au musée du Louvre.

blanches[1] ». Les modèles? Il les trouvait dans ces coupes, aiguières, salières, dont les émailleurs de Limoges commençaient à fournir les seigneurs poitevins pour l'ornement de leurs tables ou de leurs chapelles. Les secrets de fabrication? Il n'avait qu'à perfectionner les procédés traditionnels en usage depuis des siècles en Poitou.

Ce n'était pas une nouveauté, en effet, que les ornements en relief, moulés à part et collés sur la pièce avant le vernissage, au moyen de terre lavée ou barbotine. Depuis longtemps, nos potiers avaient été conduits à ce genre de décoration par l'insuffisance des ressources que la terre vernissée prêtait à la coloration. Mascarons, figurines, lettres, fleurs, écussons, agrémentaient, dès le XVe siècle, les produits des ateliers poitevins. Plus ancienne encore, la décoration par incrustation dérivait tout droit de ces beaux pavements du XIIIe siècle, où des creux, remplis de terre blanche, jaune ou rouge, dessinaient des fleurs, des rinceaux, des inscriptions, des armoiries[2].

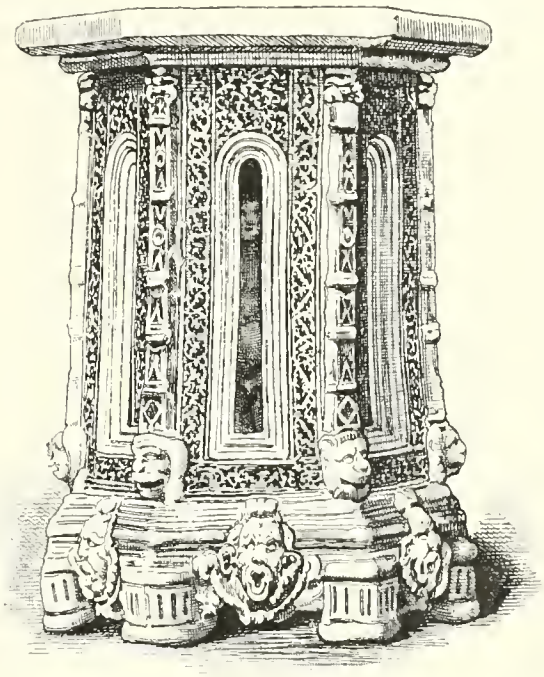
Mais quelle différence entre ces pièces grossières et les bijoux céramiques de Saint-Porchaire! Il règne dans ces figurines, ces masques, ces grotesques, — fleurs charmantes du XVIe siècle, — une liberté de facture exquise. L'artiste, qui modèle ses mascarons avec un art achevé, dédaigne de dissimuler les raccords, et laisse à son œuvre toute l'indépendance et la fantaisie d'une maquette. Le moyen âge, avec ses formes sévères et géométriques, s'enfuit devant la Renaissance, riante et pimpante de jeunesse.

Voyez, en même temps, à quel point de perfection le maître porte l'incrustation! Il emploie des matrices de bois, ou plutôt de métal gravé, comme les fers des relieurs. Il les imprime dans la pâte encore fraîche, successivement, l'une à côté de l'autre, de façon à produire une série d'ornements en zone. La molette lui sert à tracer les filets, puis il remplit les creux produits par l'estampage avec de la terre teintée en rouge, en brun, en jaune, et arase les bavures; il ne reste plus qu'à fixer les appliques ou les reliefs, et à vernir avec cette glaçure mince et transparente qui donnera à la terre sa teinte laiteuse si caractéristique.

Faites un choix au hasard dans les cinq douzaines de chefs-d'œuvre sortis de cette étonnante fabrication, vous reconnaîtrez les mêmes pro-

1. Palissy, *Traité de la marne*, éd. Cap., p. 343.
2. Comme dans l'abbatiale des Châteliers, XIIIe siècle, commune de Fonperron (Deux-Sèvres).

cédés, le même faire, la même maîtrise, et vous arriverez à cette conclusion, qu'une seule main — deux au plus, le père aidé peut-être du fils, — a produit ces merveilles de l'art de terre. A peine retrouverez-vous ces évolutions dans la forme et la décoration qui marquent les étapes successives de l'inspiration du potier, et permettent de classer son œuvre en trois périodes, de 1525 environ à 1565 au moins.



SALIERE (DEUXIEME EPOQUE)
Collection Sauvageot, au musée du Louvre.

Les premières pièces — les plus pures et les plus belles — se contentent d'imiter les modèles d'orfèvrerie. Les surfaces restent unies comme celles des objets émaillés auxquels l'artiste veut faire concurrence. Les ornements rapportés sont rares. L'incrustation, généralement foncée et monochrome, procède presque uniquement par zones. « C'est, dit très justement M. Bonnaffé, l'art de terre par excellence, qui se suffit à lui-même, comme chez les Grecs ».

Les poteries de la seconde période semblent des monuments en miniature. L'adroit artiste dispose des colonnettes, des pilastres, des cariatides, des consoles. Il ouvre des fenestrages, profile des corniches, des arcatures et des soubassements. Les fonds se couvrent de nielles délicats, qui les font ressembler aux pavements des chapelles. Le rouge-œillet, le jaune, mêlés au brun et relevés par quelques touches d'émail, réchauffent la sévérité du ton monochrome primitif.

Avec les croissants entrelacés et l'écusson d'Henri II, les pièces de la troisième période revêtent une livrée royale. Elles rivalisent pour l'éclat

des couleurs avec l'orfèvrerie, comme ce couvercle de coupe, au musée de Sèvres, qui semble sorti de l'atelier d'un joaillier. L'entrelac à rubans, uni ou liseré d'un filet plus foncé, s'épanouit librement. L'artiste a renoncé aux formes pures du début, mais il a poussé à l'extrême la difficulté vaincue. Il n'a plus qu'à s'arrêter [1].

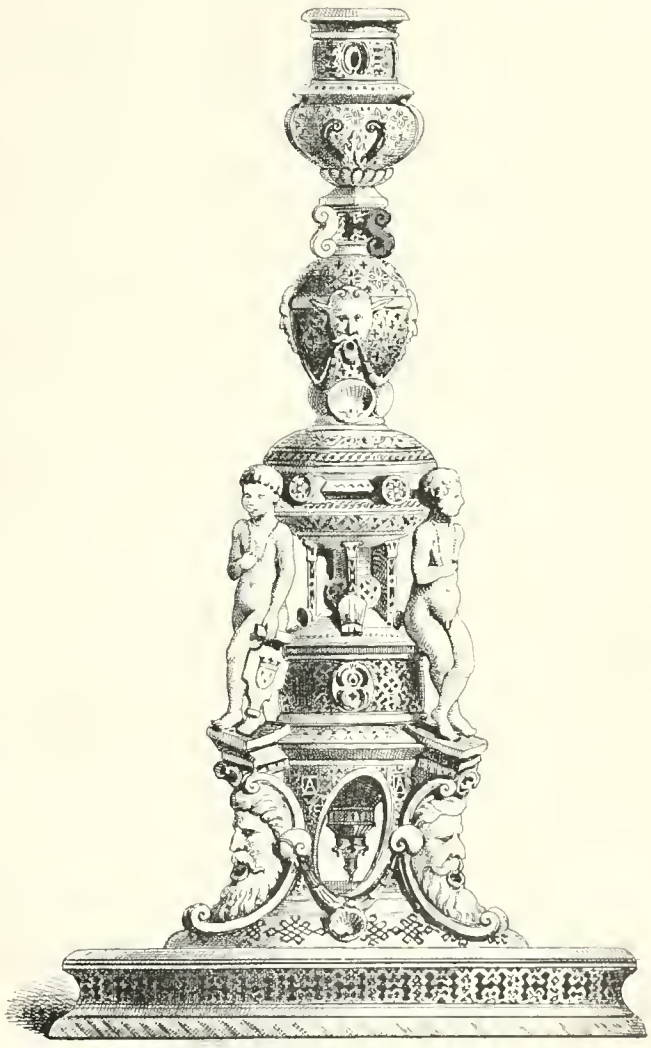
C'est ce qu'il fait, soit que la mort vienne le surprendre vers 1565, soit que la mode ayant tourné aux Palissy, il ait laissé éteindre ses fours. De même qu'il n'avait pas eu de devanciers, de même il ne laissa aucun élève. Son œuvre ne se rattache à rien dans le passé et disparaît sans laisser de traces.

On s'explique, dès lors, la divergence dans les opinions des critiques, la contradiction des hypothèses, l'inconsistance des théories. La fabrication de ces précieuses figulines est un accident dans l'histoire de la céramique, un accident surtout dans les annales de l'atelier de Saint-Porchaire. Il ne s'agit pas, malgré la fréquence des armoiries, de « chefs-d'œuvre » exécutés par les potiers du cru, offerts en cadeau ou en redevance féodale au seigneur foncier. Il ne s'agit pas non plus d'un ouvrier plus habile que les autres, fabriquant, avec une perfection plus grande, des pots *à la façon* de Saint-Porchaire. L'auteur inconnu de ces poteries uniques s'est servi de la terre, des fours, de l'outillage d'un centre céramique existant, comme plus tard Palissy ira cuire ses essais à la Chapelle-aux-Pots. Mais il n'appartient nullement à l'atelier de Saint-Porchaire. C'est un inventeur, qui s'est trouvé amené sur ce point du Poitou par des circonstances inconnues, qui y a rencontré le succès, grâce à la protection des Laval-Montmorency, des La Trémoille, des Goullier, et qui, venu peut-être pour quelques mois, y a fini probablement ses jours. Son art rentre dans ces « gentilles inventions » dont parle Palissy, « exaltées aux maisons des princes », et tenues secrètes pour leur garder toute leur valeur.

Ne cherchons donc pas son nom parmi ces potiers de Saint-Porchaire que le chartrier de Thouars a révélés. L'esprit poitevin est lourd, même à l'époque de la Renaissance, qui fleurit, sur les bords du Thouet comme

1. Bonnaffé, Préface des faïences de Saint-Porchaire, dans le *Catalogue Spitzer*. — Il est inutile de faire remarquer une fois de plus que le chiffre et les armoiries royales ne prouvent nullement qu'un objet ait appartenu au mobilier de la couronne. C'était un motif de décoration fort usité par les courtisans, qui marquaient ainsi leur attachement au prince.

sur les rives de la Loire, d'une merveilleuse floraison. Ses ouvriers affectionnent les formes solides, capables d'un bon service. La fantaisie, la grâce, l'art pour l'art en un mot, brillent mal au pays où naîtra un siècle plus tard Mme de Maintenon. Ni Combault, ni Briaudeau, ni Marsault, ni Turpault, gens du cru, n'ont imaginé ces merveilles de goût et de décoration, ces délicieuses futilités céramiques que leur fragilité rend impropres à tout usage. Leurs œuvres, ce sont ces pièces indéterminées que Benjamin Fillon rangeait improprement dans la troisième période d'Oiron, ces fragments de poteries à relief, vernissées de vert, si communes dans la région, ce bassin d'aiguière brisé, au musée du Louvre, dont les animaux au naturel et les fonds jaspés jurent à côté des pièces si pures de la collection Sauvageot[1]. Donnez du



Chandelier (deuxième époque)
Collection Dutuit.

1. Ce plat, dont le monogramme du Christ indique l'usage liturgique, provient du Loudunais (collection Gilles de la Tourette). Il mériterait une étude spéciale, malgré son fâcheux état de conservation.

génie à l'un de ces ouvriers, il inventera peut-être les plats de Palissy. Son inspiration ne l'élèvera jamais jusqu'aux merveilles de grâce de la collection Rothschild ou du musée de Kensington.

Reste Tascher, dont le nom n'a rien de particulièrement poitevin. Mais le poète a pris soin de décrire une de ses œuvres.

De terre un plat tout neuf qui ne servit encor
Jamès, Je l'apportay l'autre-hier de Saint-Porchère,
Tascher en est l'ouvrier; tu sçais comme il tient chère
La beauté de son art. Au dedans ce vaisseau
Peinte est la belle Europe avec le troupeau,
Des filles la suyvent.....
Au dehors de ce plat une vigne est portraicte
Chargée de raisins et d'étourneaux couverte.

Peut-on voir, dans ces vers, autre chose qu'une de ces faïences à personnages et à ornements en reliefs émaillés de couleurs, que Palissy mit à la mode, ou l'un de ces premiers plats de faïence, comme en fabriquera Nevers, *peints* à la manière italienne ?

Ainsi le nom du maître potier de Saint-Porchaire n'a probablement pas encore vu le jour, et la seule conjecture qui nous soit permise, parce qu'elle résulte de l'examen même des œuvres, c'est que l'artiste était français dans l'âme, français comme André Amy, l'architecte de la Sainte-Chapelle de Thouars, Martin Cloistre « le tailleur d'imaiges », Jehan Jallier le fondeur, Lucazeau l'orfèvre, Lapostole le peintre verrier. Il y eut en Poitou, dans le premier tiers du XVIe siècle, un étonnant concours d'artistes, appelés par les seigneurs bâtisseurs d'Oiron, de la Roche-du-Maine, de Coussay, du Fou, de Thouars, de Bonnivet. Il en vint d'Anjou, de l'Orléanais, jusque du Dauphiné, mais surtout de la Touraine, le plus ardent foyer d'art français à l'époque de la Renaissance. Le maître de Saint-Porchaire est de leur école. Cherchons-le parmi les compatriotes des Just, qui sculptaient alors les tombeaux d'Oiron, parmi les élèves de Geoffroy Tory, ce graveur-imprimeur qui avait pris pour enseigne « le Pot cassé », sans doute pour rappeler son premier métier de potier[1], et qui composait pour

1. Dans l'*Épithalame* dialogué qu'il avait composé pour sa fille (1523), G. Tory lui faisait dire :

MONITOR. — Hanc tibi quis struxit gemmis insignibus ornam ?
AGNES. — Quis ? meus in tali nobilis arte pater.
MONITOR. — Excellens certe est figulus genitor tuus.

les Marnef, renommés imprimeurs de Poitiers, cette marque du Pélican qu'on voit décalquée sur le biberon Dutuit en même temps que sur la salière du Louvre.

Quant à choisir, parmi les personnages dont les armoiries blasonnent les gentilles inventions de Saint-Porchaire, le Mécène qui aurait encouragé l'entreprise, le besoin s'en fait moins sentir qu'au temps de Benjamin Fillon. Pourquoi, cependant, ne distinguerait-on pas François de La Trémoille, suzerain direct de la poterie, dont les goûts de grand seigneur s'étaient affinés pendant les guerres, au contact des fastueux princes italiens, et qui, par son mariage avec Anne de Laval, petite-fille du roi de Naples, venait de prendre rang parmi cette noblesse amie des arts? Pourquoi, à l'imitation du duc de Ferrare, Fran-

AIGUIÈRE (DEUXIÈME ÉPOQUE)
Collection A. de Rothschild, à Londres.

çois de La Trémoille n'aurait-il pas voulu se donner le luxe d'un atelier céramique ? Voyez ! partout où l'on a découvert les précieuses poteries, jusqu'au Berry d'où nous est venue une des dernières et des plus belles pièces, une branche des La Trémoille avait établi sa résidence. C'est pour l'érudition un espoir à peu près certain de voir le mot de l'énigme sortir du chartrier de Thouars[1].

Arrêtons-nous. Aller plus avant nous entraînerait à répondre à des conjectures par d'autres conjectures moins fondées. Notre but, d'ailleurs, n'est-il pas atteint ? Nous avons voulu exposer l'état actuel d'une question qui passionne à juste titre la curiosité, faire l'historique de la double attribution d'Oiron et de Saint-Porchaire, en insistant en faveur de cette dernière, étudier les procédés de fabrication de ces merveilleuses poteries, improprement appelées faïences. Chemin faisant, nous avons tiré cette conclusion que le maître inconnu a profité d'un atelier déjà existant en Poitou, mais qu'on ne peut voir en lui aucun des potiers poitevins dont les noms ont été mis en avant. C'est, sans nul doute, un artiste attiré du dehors par les seigneurs bâtisseurs du Haut Poitou, un Tourangeau peut-être, protégé par François de La Trémoille, vicomte de Thouars. Un tel résultat pourra sembler d'un intérêt bien mince. Mais, dans ce problème céramique, on se heurte à des questions si troublantes qu'elles commandent la plus extrême prudence. Que dire, par exemple, de la singulière ressemblance de nos poteries, comme matière et comme formes, avec certaines pièces anglaises ? Que dire aussi de ce fragment incontestable du musée Carnavalet, dont personne encore n'a parlé, et qui fut trouvé à Paris, dans la Seine, à cent lieues de Saint-Porchaire ? Attendons donc patiemment les révélations que nous promettent les recherches des curieux et le hasard, ce dieu des collectionneurs.

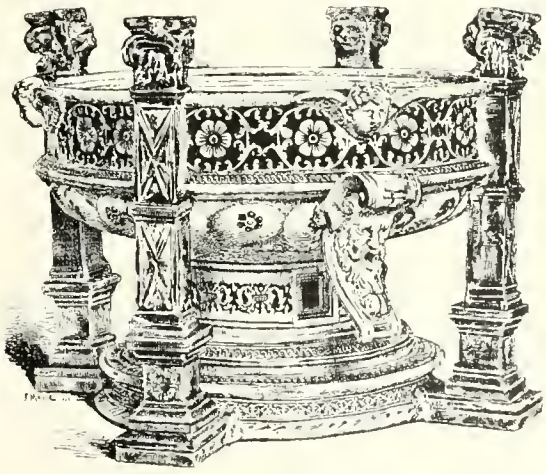
Le mystère éclairci enlèvera-t-il leur prix fabuleux aux sphinx de la curiosité ? Nous ne le croyons pas, et nous achèverons notre étude sur cette conclusion rassurante. En dehors de leur origine légendaire, de leur rareté insigne, les poteries de Saint-Porchaire se recommandent par des beautés qui ne tiennent ni au caprice, ni à la mode. Comme les incunables, au début

1. André Pottier, le premier qui ait posé le problème, en 1839, l'avait presque résolu : « Serait-ce en définitive à Thouars, dit-il, que devrait rester l'honneur d'avoir produit ces délicates merveilles » ? *Mémorial de Willemain*, t. II, p. 66.

de l'imprimerie, elles révèlent un art arrivé du premier coup à un tel point de perfection qu'il ne pourra s'y maintenir, et que nul, dans la suite, ne saura l'y ramener[1]. Les grands collectionneurs qui étalent dans leurs vitrines de tels chefs-d'œuvre peuvent se rassurer. Ils ne gardent pas seulement, comme le curieux de La Bruyère, « une chose que les autres n'ont pas », ils possèdent une des formes les plus pures de notre art national, une de celles où, luttant contre la matière rebelle, l'artiste a su lui faire parler, au lendemain des balbutiements du moyen âge, un langage inconnu et charmant.

HENRI CLOUZOT.

1. Ni les imitations de Pull, de Minton, ni celles toutes récentes de P. Jouneau, qui fabriquait à Parthenay avec la terre même du pays, ne donnent idée de la finesse des originaux. Seul, M. Andre, le maître restaurateur, qui a eu en mains à peu près une douzaine des fragiles poteries pour les réparer, a su, avec les procédés anciens, reconstituer les pièces mutilées.



VEILLEUSE (PREMIÈRE ÉPOQUE).

RODOLPHE PIGUET

Beraldi veut bien me céder la plume, pour que j'aie le plaisir de présenter aux lecteurs de la *Revue* mon ami Rodolphe Piguet, le sans pareil de la pointe sèche.

Quoique Génevois, il est nôtre.

Avant de trouver sa voie, il a eu bien des traverses. La peinture sur émail, à la manière de Petitot, fut son début. Dans son exode en Amérique, il aborda tous les genres, même le professorat.

Mais c'est dans l'eau-forte et la pointe sèche qu'il s'est révélé, — dans la pointe sèche surtout. Il a un tour de main et une finesse d'exécution incomparables. Ses paysages sont exquis et ses « petites Parisiennes » plus délicieuses encore.

Piguet a illustré pour les « Amis des livres » les *Mariages de Paris*, d'Edmond About. Il a mis dans ses illustrations autant d'esprit que l'auteur. Excusez du peu.

Tout en continuant à cultiver la pointe sèche, son triomphe, il revient malgré lui, pour se délasser, à ses premiers travaux sur émail, où il obtient des résultats surprenants.

HENRI CHERRIER

L'ATTENTE

LA PEINTURE HOLLANDAISE AU XVe SIÈCLE

ALBERT VAN OUWATER ET GÉRARD DE SAINT-JEAN

SECOND ARTICLE[1])

Il y a déjà, dans le diptyque de Brunswick, évidemment œuvre du début de la carrière du peintre, une puissance contenue, une sûreté, une sécurité, dirons-nous, vraiment magistrales. On aurait le droit de se demander si l'artiste n'a pas plus perdu que gagné à développer aux dépens d'une sincérité si forte et si précieuse les aptitudes qui feront de lui un novateur audacieux, modèle préféré de ses contemporains et de ses successeurs.

Les qualités essentielles, sincérité, modelé large et sculptural, se retrouvent pleinement dans les deux figures principales, la Vierge et l'Enfant, de *l'Adoration des Mages*, panneau central d'un triptyque autrefois conservé dans le château royal de Prague, transféré au musée de cette ville[2]. Dans la tête de la Vierge, surtout, elles se manifestent à un degré encore plus marqué qu'au musée de Brunswick.

La Vierge est non seulement conçue selon le même type, mais copiée d'après le même modèle que celle de Brunswick. Comme celle-ci, elle est vêtue d'une robe claire, à demi décolletée, dont les plis flottants modèlent délicatement une poitrine virginale ; mais sa chevelure, au lieu de tomber

1. Voir la *Revue*, t. XVI, p. 249.

2. N° 634. Haut. 1m11, larg. 0m69. Panneau, chêne. Attribué pour la première fois au maître par le Dr Bode, *Studien zur Geschichte der holländischen Malerei*. Brunswick, 1883.

sur ses épaules, se cache sous un voile blanc, que recouvrent en partie les plis du large manteau relevé sur sa tête. Par un geste charmant et spontané, elle soulève le bras de son fils vers les lèvres du roi mage, vêtu de brocart, agenouillé devant lui. Mais ces trouvailles de sentiment ne seraient que de la littérature, si les qualités picturales ne venaient pas en centupler le charme. Nous avions dit, à propos du chartreux de Brunswick, qu'il ressemblait à un ivoire ; cela est encore plus vrai de la Vierge de Prague. Peu de statuettes du xve siècle dépasseraient en sincérité cette figure presque idéale et pourtant très réelle, — portrait, sans aucun doute, sauf l'élimination de quelques détails sans importance qui l'auraient rapetissée. Ces yeux à demi baissés, ce nez fin, un peu court, cette bouche émue, ce cou sans plis, un peu élancé, cette poitrine timide, ces mains délicates, sinon élégantes, forment un ensemble délicieux, très voisin de la nature. Le « petit Gérard », à vingt ans peut-être, déjà en pleine maîtrise, a connu cette mère ; il l'a copiée, dessinée, mieux encore, gravée dans son esprit, peut-être aussi dans son cœur, pour tout le temps de sa vie terrestre. Elle a ensuite disparu probablement, et c'est dommage, car, croyant l'idéaliser dans la plupart des figures de femmes qui peuplent ses tableaux, le maître régularisera jusqu'à l'excès la forme de ses paupières, coupera son nez un peu plus court, à la Roxelane, abaissera un peu trop les coins boudeurs de sa bouche, fera de son cou une « tour d'ivoire » trop régulière, transformera, pour tout dire, son premier idéal réel en un idéal rêvé, qui, à force de perfectionnements, deviendra presque la caricature de l'autre.

Nous n'avons examiné qu'un coin de ce vaste panneau. C'était le meilleur. Les rois mages, remarquablement étudiés au point de vue des vêtements, des brocarts, des accessoires, des mains mêmes, sont moins réussis dans le modelé des têtes, un peu trop détaillées, — remarquables encore pourtant, dessinées avec beaucoup de finesse et de soin.

A ces qualités essentielles, dans le panneau de Prague s'ajoute un élément nouveau, bien fait pour charmer le spectateur : la richesse d'invention. Les mages sont reçus dans une chaumière ouverte à tous les vents, ou plutôt sous un toit de chaume que soutiennent de minces piliers en bois. Cette combinaison si simple a fourni à l'artiste un espace visible largement déployé jusqu'à l'horizon : en arrière des cinq protagonistes

s'étend une place coupée par une rivière ; plus loin, un pittoresque village, entouré d'arbres et de prairies où paissent les moutons ; plus loin encore, un pays très accidenté, sur les pentes duquel, à droite, grimpe une ville aux monuments bizarres, souvenir peut-être d'Hubert van Eyck, tandis qu'à gauche une falaise plantée d'arbres dresse son profil moitié sur le ciel, moitié sur un fond de collines lointaines. L'espace libre est peuplé d'une trentaine de personnages, qui serpentent en longue file depuis le petit village d'où ils débouchent pour rejoindre le groupe principal : les uns déjà arrivés et causant entre eux, d'autres s'avançant pour traverser un petit pont trapu à une seule arche ; des cavaliers richement vêtus sur des chevaux élégants, traversant la rivière à gué. Fouillis délicieux, dont

L'Adoration des Mages
(Panneau central du triptyque de Prague)

toutes les figures sont traitées avec un soin extrême sans trop détourner toutefois l'attention, ni troubler l'unité de l'ensemble.

Où donc, dira quelqu'un, ce reclus a-t-il pu rencontrer toutes ces élégances ?

A deux pas de chez lui, quand les seigneurs, avec leur famille, leur entourage et leur suite, venaient visiter le couvent.

Jean Mostaërt (le maître d'Oultremont), s'il n'a pas connu, comme il l'affirme, l'hôte des Johannites, a certainement vu ses compositions, probablement même celle que nous sommes en train d'étudier; c'est de là que sont sortis sans doute les groupes amusants et pittoresques dont il aime à orner les fonds de ses tableaux et de ses portraits.

Les volets du triptyque de Prague ont été identifiés par Waagen[1]. Moins remarquables, ils sont loin de manquer d'intérêt. Sur celui de dextre est représenté le donateur à genoux (bon portrait de facture serrée), protégé par saint Julien; sur l'autre, la donatrice, protégée par saint Adrien, dont la cuirasse et le casque reflètent les figures du tableau central : caprice de peintre, dont le premier exemple, comme l'a fait remarquer M. le comte Durrieu, se trouve dans une miniature des *Heures de Turin* (hélas, irrémédiablement perdues !) et dans un tableau d'Hubert van Eyck, *les Trois Marie au sépulcre*.

Il est grand dommage qu'une brutale mutilation ait raccourci de 41 centimètres ces deux volets dans le sens de la hauteur. La figure de saint Adrien y a perdu le haut de son heaume; nous y perdons, nous, spectateurs, dans le volet de droite (donatrice protégée par saint Adrien), le château, dont il ne reste plus que la vaste cour peuplée d'une famille de paons, et, dans le volet de gauche, l'architecture à plein cintre d'un édifice où l'on voit encore l'âne et le bœuf devant la crèche.

Sur les revers, les deux personnages de l'Annonciation, qui étaient plus grands, sont, par suite, plus gravement mutilés. Ajoutons, pour diminuer les regrets, que c'étaient deux grisailles en imitation de statues, exécutées avec beaucoup moins de soin.

Le panneau central pourrait bien avoir subi, lui aussi, une mutilation, puisque le catalogue lui donne seulement 0m69 de largeur, tandis que celle

1. *Manuel de l'histoire de la peinture, Ecoles allemande, flamande et hollandaise*, par G.-F. Waagen, traduit par H. Hymans et J. Petit. Paris, Vve Jules Renouard, 1863.

Gerard de Saint-Jean. — L'Arbre de Jessé

Collection de M. le comte Grégoire Stroganoff, Rome.

de chacun des volets est de 0m38. L'examen du revers du panneau dirait tout de suite si la mutilation existe.

L'*Arbre de Jessé* de la collection du comte Grégoire Stroganoff, à Rome, nous avait été signalé par M. Ernest Steinmann, le savant historien de la chapelle Sixtine. Nous le placerons ici chronologiquement, à cause de sa facture assez serrée. Plusieurs détails y rappellent de près les deux ouvrages précédents ; un petit mur de pierre, où les fleurs et le gazon, très soignés encore, sont déjà exécutés un peu plus largement, ou, pour mieux dire, avec moins de consciencieuse minutie ; et, sur ce mur bas, l'artiste a placé un très beau paon tout pareil à celui du volet senestre du triptyque de Prague. L'exécution même reste identique : dans les deux ouvrages, sur le corps de l'oiseau, à la base du cou, les plumes sont rendues par des touches rondes imbriquées ; tandis que l'aspect de la surface extérieure des ailes s'exprime fidèlement par des traits transversaux presque rectilignes, et que les yeux de la queue sont bordés, à Rome et à Prague, des mêmes lignes claires en fin croissant.

Un doute a été élevé sur l'attribution de cette intéressante peinture à Gérard de Saint-Jean. Il est vrai que, parmi les coiffures des personnages bizarrement perchés sur l'arbre symbolique, deux ou trois se rapprochent vaguement de celles du XVIe siècle ; mais ce sont des bonnets fantaisistes, parfois terminés en couronne, que l'on retrouverait, non pas identiques, mais fort analogues, dans les œuvres des peintres antérieurs et, avec des variantes, jusque dans le retable de Gand. Quant aux types des têtes, avec leurs nez coupés court, leurs bouches étroites et boudeuses, leurs yeux déjà trop géométriquement réguliers, aux paupières supérieures formées de deux traits parallèles, ils sont du Gérard tout pur. Et l'on trouverait facilement aussi, dans des tableaux attribués avec raison au maître, la facture caractéristique des barbes et des cheveux.

A cause du sujet, l'œuvre pèche par une certaine incohérence de composition. Mais, cela mis à part, elle est dans la bonne moyenne du maître, et nous pensons, pour l'avoir examinée longuement deux fois, à une année d'intervalle, que son authenticité doit être admise sans aucune réserve.

Ayant eu à lutter avec les difficultés de groupement offertes par le sujet du tableau précédent, il semble que l'artiste ait pris plaisir à traiter un sujet analogue, plus en harmonie avec ses goûts d'arrangeur habile.

L'ouvrage du Rijks-Museum d'Amsterdam, catalogué sous le titre : *Allégorie du Christ rédempteur*, n'est autre chose, paraît-il, qu'une de ces compositions, assez fréquentes sur la limite du XVe et du XVIe siècle, qui représentent *la Parenté de la Vierge*[1]. L'œuvre est très connue : elle a été décrite, discutée et reproduite dans les *Chefs-d'œuvre du Rijks-Museum d'Amsterdam*, par le Dr A. Bredius. Un peu détériorée et retouchée, elle est encore d'une bonne harmonie. Parmi les compositions de l'artiste, c'est celle qui rappelle le plus le souvenir d'Albert Van Ouwater, peut-être parce que les personnages y sont représentés dans une église de l'époque de transition entre le roman et le gothique, dont les minces colonnes et les frêles chapiteaux sont fort analogues à ceux de la *Résurrection de Lazare*, de son maître. Selon l'habitude inaugurée avec ampleur dans l'*Adoration des Mages* de Prague, les arrière-plans sont peuplés de petits personnages, parmi lesquels plusieurs enfants de chœur, — traduits par un observateur quelque peu réaliste ou peintre de genre, — et un jeune homme aux traits délicats, aux longs cheveux, qui, comme on l'a déjà soupçonné, pourrait bien être l'artiste lui-même. La meilleure figure du tableau, la plus sincèrement traitée, celle de sainte Anne, est peinte sur nature, d'après le même modèle et presque identiquement avec le même costume que la sainte Anne du diptyque de Brunswick. La Vierge, l'Enfant et sainte Élisabeth rentrent déjà dans le type régulier et un peu conventionnel des figures qui rendent les tableaux de Gérard de Saint-Jean si faciles à reconnaître. La Salomé du second plan, à droite, semble pourtant être une création d'après nature, et c'est probablement elle que nous retrouverons, plus âgée de deux ou trois ans, dans la donatrice ou Sainte-Femme agenouillée au premier plan de la *Résurrection de Lazare*, en face du ressuscité.

Décadence ou progrès? Cela est difficile à dire. Comparée aux deux ouvrages précédents, *la Parenté de la Vierge* offre un peu moins de ces qualités si essentielles, la sincérité du dessin, la fermeté du modelé, un peu plus de richesse et d'harmonie dans l'ensemble, compensation relative à laquelle tout le monde est sensible, même les plus fidèles partisans de la forme.

Entre la rédaction de notre article et la correction des épreuves, une

1. Au sujet de ce tableau, Hymans (C. Van Mander, I, p. 90) renvoie à une étude publiée dans la *Kunstchronik* du 17 mai 1883, p. 528, par M. de Wurzbach.

nouvelle composition de Gérard de Saint-Jean a été découverte à Amsterdam par M. A. Bredius et achetée pour le Rijks-Museum par M. Van Riemsdyck. Importante par les dimensions (0m90 de haut et 0m70 de large), elle va fournir un heureux pendant à *la Parenté de la Vierge*. Le lecteur pourra facilement constater que cette *Adoration* est très proche parente de celle de Prague ; c'est, avec de nombreuses variantes, la même compo-

La Parenté de la Vierge
(Rijks-Museum, Amsterdam).

sition, renversée. La ressemblance, très grande au point de vue des types, très « gérardesques », et du paysage peuplé de cavaliers, serait encore plus marquée, si l'on restituait dans celui de Prague, derrière la Vierge, le saint Joseph qu'une mutilation de plus en plus évidente lui a enlevé.

Mais le tableau d'Amsterdam est certainement un peu postérieur, car la figure de la Vierge y est déjà moins solide, plus conventionnelle. D'autre part, le saint Joseph, qui est très probablement le portrait d'un Johannite, marque une tendance qui recevra son plein développement dans le groupe de portraits du volet de Vienne.

Comme éclat de couleur et richesse d'exécution des draperies, c'est encore à la période moyenne de l'œuvre du peintre que cette *Adoration* semble appartenir.

Le *Saint Jean-Baptiste* envoyé à l'exposition des Primitifs flamands, de Bruges, par M. Parcy Macquoid sous une attribution quelconque, reconnu aussitôt par tout le monde comme un Gérard et acheté par le musée de Berlin, est exquis, sans mériter proprement le titre de chef-d'œuvre. Que lui manque-t-il pour cela? Un caractère d'unité plus marqué dans l'ensemble de la composition, un peu plus de puissance dans le modelé du Précurseur, si naturel pourtant, si sympathique avec son air rêveur et souffrant! De même pour le paysage : on trouverait, chez deux ou trois grands peintres du xve siècle, tel encadrement de scène plus grandiose; mais ici Gérard nous montre une nouveauté alléchante : un paysage entièrement copié — du moins en a-t-il l'air, et c'est essentiel, — d'après nature. Il semble que chacun de nous ait rencontré, parcouru dans ses promenades printanières, au bord d'un ruisseau gazouilleur, ces ondulations gazonnées, plantées d'arbres élégants et légers. Par un heureux hasard, peut-être à cause d'une exécution rapide et sans retouches, la verdure, au lieu de tourner au brun avec le temps, selon la règle presque immuable, a conservé ici ses fraîches nuances. Désert peu farouche, en vérité, où l'on aperçoit, tenant compagnie à l'agneau, des oiseaux fort innocents et un daim peut-être sauvage, mais peu féroce; où, vers l'horizon, derrière les cimes élégantes des arbres du *parc* — le mot est venu sous notre plume, ne l'effaçons pas, — surgissent les clochers et les monuments d'une ville hospitalière, inspirés d'Hubert van Eyck.

Hubert[1], c'est le nom qui revient toujours, quand on parle de cette école primitive de Hollande. Il n'y pas jusqu'à l'auréole en croix de l'agneau qui ne rappelle un des motifs familiers à ce maître. Après trois quarts de siècle, du fond de son tombeau de Gand, ce grand artiste pénètre encore de son influence l'art tout entier du nord des Pays-Bas. La filiation se verrait mieux, si l'on retrouvait quelques ouvrages d'Albert van Ouwater, peut-être même d'un de ses prédécesseurs immédiats restés inconnus, car rien ne prouve qu'Ouwater ait personnellement connu Hubert.

Ces remarques n'ont pas pour but de dénier à Gérard ses mérites d'innovateur; elles mettent la question au point. C'est d'Hubert que viennent la sincérité, le sentiment de la nature dans le rendu du paysage; Gérard de Saint-Jean, lui, a mis à la place du paysage « composé » le pan de nature transporté presque intégralement sur la toile. C'est la révolution qui devait être accomplie une seconde fois au XIXe siècle, quand l'art des Constable, des Rousseau, des Corot remplaça la conception trop artificielle du paysage historique tel qu'il était compris au début du siècle dernier. Cette révolution n'était pas absolument indispensable, puisque avant elle nous avions eu Claude Lorrain, bien supérieur à Constable, à Rousseau et à tant d'autres par les qualités essentielles; mais elle n'a pas été sans résultat, puisque Corot, un peu plus près de la nature, en un certain sens, que Claude Lorrain, est encore un peu plus haut que lui sur la cime où personne ne peut l'atteindre. Conclusion : il faut tenir grand compte à Gérard de Saint-Jean du perfectionnement relatif qu'il a apporté dans le paysage, tout comme de l'aisance et du charme qu'il a introduits dans l'art hollandais au point de vue de la composition.

Les tableaux aussi ont leurs destinées. En 1857, un habile et érudit collectionneur et historien d'art, Jules Renouvier, avait déjà publié[2] tout ce que l'on sait aujourd'hui sur l'un des tableaux les plus importants de

1. Nous n'avions jamais osé dire nettement, faute d'une ombre de preuve, qu'Hubert ne s'était probablement pas contenté de faire exécuter sous ses yeux, pour Guillaume IV, comte de Bavière-Hainault-Hollande, une partie des *Heures* de Turin, mais qu'il avait dû être au service de ce prince, en Hollande même, — ce qui ferait de lui le vrai fondateur de l'art hollandais en même temps que de l'art flamand. L'étude si ingénieuse du Dr J. Six, parue dans la *Gazette des Beaux-Arts* de mars 1904, sous le titre : *A propos d'un « repentir » d'Hubert van Eyck*, pose la question dans le même sens, mais, cette fois, avec un bon commencement de preuve.

2. *Gérard de Saint-Jean de Haarlem et le tableau de la Résurrection de Lazare*. Paris, chez Rapilly, 1857.

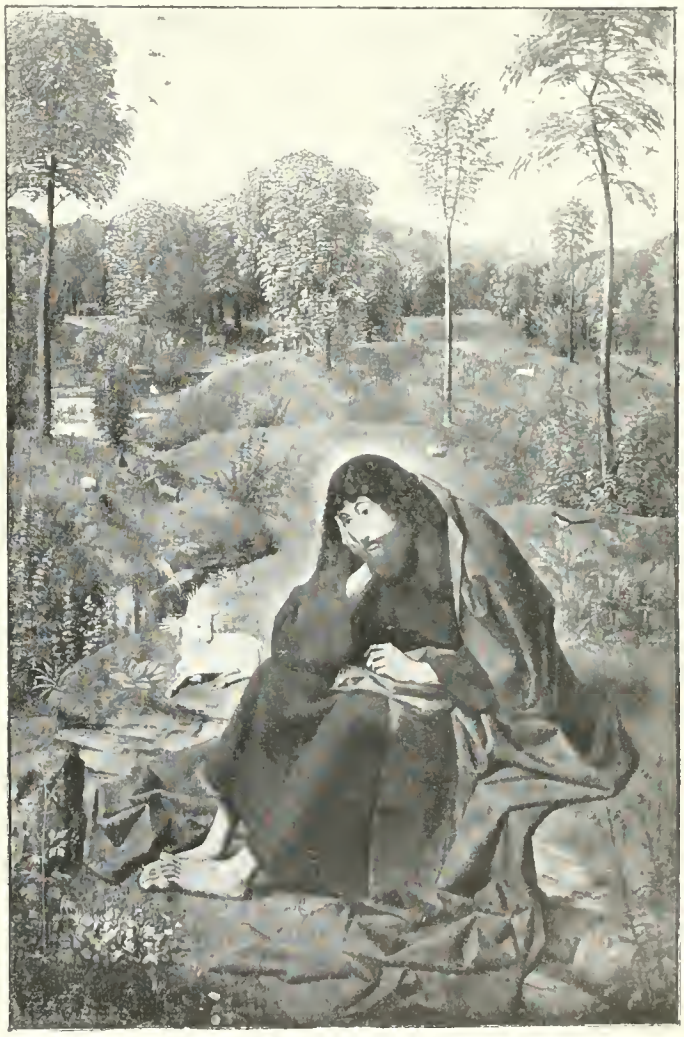
l'artiste, la *Résurrection de Lazare*, y compris son attribution à Gérard, fournie par Waagen. Mais, à cette époque, Gérard de saint Jean faisait peu de bruit : la brochure qui le concernait n'en fit pas davantage. Brochure et tableau restèrent dans l'oubli pendant un demi-siècle. En février 1896, des circonstances qui importent peu ici m'amenèrent dans la galerie que M. le baron A. d'Albenas possède à Montpellier. J'y remarquai quatre tableaux : une *Vénus avec l'Amour*, attribuée par feu J. Renouvier à Fr. Clouet, que je rendis sans hésitation au Primatice ; une *Vierge* en buste d'un ton exquis, très voisine de Rogier van der Weyden ; une admirable peinture, *le Christ et les trois Marie*, de petite dimension, attribuée à Antonello de Messine, et la *Résurrection de Lazare*, de Gérard.

En 1898, lors de l'exposition Rembrandt d'Amsterdam, j'eus l'idée de prier M. d'Albenas de me confier ce dernier tableau, auquel M. van Riemsdijk voulut bien donner asile dans une des salles vides du Rijks-Museum. Les membres du congrès des historiens d'art, sur mon invitation, vinrent examiner l'œuvre exposée et constatèrent que c'était bien un Gérard de Saint-Jean authentique, un des plus importants ouvrages du maître. A partir de ce moment, les historiens d'art étrangers qui se rendaient en Espagne vinrent sonner à la porte du baron d'Albenas pour étudier « le Gérard de Saint-Jean ». Mais M. Lafenestre, qui avait vu le tableau au musée d'Amsterdam, en avait pris bonne note et, trois ans après, la *Résurrection de Lazare* entrait au Louvre, où elle comble une lacune, car notre musée national ne possédait rien de l'école hollandaise primitive.

La *Résurrection de Lazare* représente fort bien la période moyenne, et même un peu avancée, du maître. Elle est importante par la dimension, par le nombre des figures, par l'heureux équilibre de la composition, où le paysage joue son rôle. Dans quelques-uns des personnages du second plan, on sent que l'artiste n'a pas cherché la construction solide, qu'il a travaillé moins d'après la nature que d'après les formes idéales qui flottaient dans son esprit ; mais les figures du premier plan, le donateur, les deux femmes à genoux, le Lazare et le groupe de droite, marquent un effort sincère vers la nature et la vérité, et le vaste paysage qui se déroule aux arrière-plans vient compléter la fraîche harmonie de l'ensemble, où les rouges clairs dominent.

Ce qui frappe dans cette riche composition, ce n'est pas une plus

grande liberté de mouvement que chez Ouwater, par exemple, ou tel autre de ses contemporains : sauf le saint Pierre à genoux, qui regarde d'ailleurs avec une surprise déconcertante un objet situé hors du champ du tableau ; sauf le petit saint Jacques le Majeur — la figure la plus naturelle et la mieux construite de la composition, — qui attache sur Lazare un regard curieux, quelque peu ahuri, et la jeune femme à coiffe blanche du premier plan, qui prie avec une sincère ferveur ; sauf encore Lazare, qui n'est pas sans manifester un sentiment de stupeur reconnaissante à l'adresse du Christ, tous les personnages sont assez froids, en présence d'un miracle qui devrait faire sursauter les plus indifférents. La *Pieta* de Rogier, au Louvre, plus ancienne d'un tiers de siècle, peut-être d'un demi-siècle, est autrement émouvante. Mais la faculté novatrice du maître, peu marquée ici dans les



SAINT JEAN-BAPTISTE
(Musée de Berlin).

attitudes et les expressions, se fait jour, en revanche, dans l'arrangement pittoresque de la composition, dans la manœuvre plus libre du pinceau. Évitant le brin de sécheresse particulier à la plupart des Primitifs, l'artiste relie par l'exécution les figures entre elles, les enveloppe d'une atmosphère transparente et lumineuse. Sans doute, Hubert van Eyck avait innové de même, trois quarts de siècle plus tôt, dans le *Retable de Gand*, dans *les Trois Marie*, dans les miniatures des Heures de Turin, dans la *Crucifixion* n° 906 des Offices, que nous lui avons rendue, et qui, précisément à cause de la facture du paysage, était attribuée, avec quelque apparence de raison, à l'« école hollandaise »; mais personne en Flandre, si ce n'est Thierry Bouts dans une certaine mesure, n'avait tenu compte de ces nouveautés; elles y sont revenues par la Hollande, et plus particulièrement par le petit Gérard. Il n'est que juste de rendre à celui-ci la part qui lui revient dans l'ensemble de ce mouvement, dont l'évolution a duré presque un siècle.

C'est dans les volets de Vienne que se trouvent réunies les qualités — les tendances, pourrait-on dire avec plus de justesse, — dont a bénéficié la renommée du peintre des Johannites. Plusieurs de ses biographes et de ses critiques anciens ou modernes lui ont attribué, surtout à propos de ces deux peintures, une admirable observation du caractère, une merveilleuse profondeur d'expression. Nous admettons que l'artiste a recherché, et même réalisé dans une large mesure ces deux qualités si importantes, mais il y a dans les éloges accordés à Gérard une forte part d'exagération : pour l'accord entre l'expression et le sujet, il a été largement dépassé par Rogier et Memline, tout au moins. Quant à la recherche du caractère, elle n'a sa réussite complète que là où elle est accompagnée de qualités plus éminentes encore, la vérité et la largeur du dessin et du modelé ; or, si l'on compare, à ce point de vue, une figure quelconque des tableaux de Vienne, non seulement avec celles de Van Eyck, mais avec celles d'autres maîtres antérieurs à Gérard, quelle différence ! Dans telle *Pietà* de Rogier, de Memline, de Petrus Christus, dont chacun peut facilement évoquer le souvenir, on constate une soumission à la nature bien autrement marquée que dans celle de Vienne. Nous avions dit tout cela au début de la présente étude, mais il nous a semblé impossible de ne pas le répéter ici. L'équivoque ne doit trouver aucune place dans l'étude d'ensemble de l'œuvre d'un maître ; et le malentendu nous

paraît presque inévitable si l'on ne prend pas le soin de séparer les deux ordres de mérites qui peuvent se trouver réunis chez un artiste, au double

La Résurrection de Lazare
(Musée du Louvre).

point de vue de sa valeur esthétique absolue et du rôle qu'il a joué dans la marche évolutive de l'art. C'est déjà un grand mérite que d'être plus

« avancé » que ses contemporains, mais la grande affaire est d'être plus « haut ».

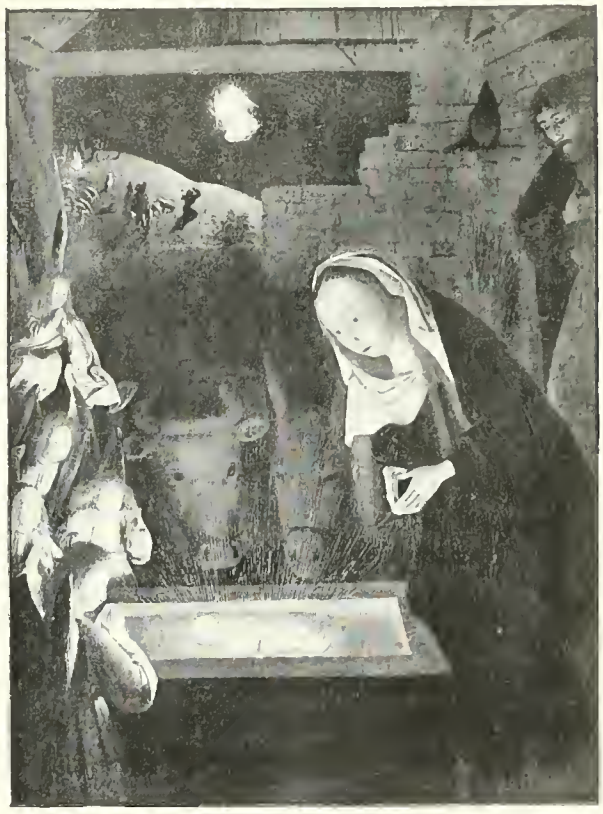
Ne jugeons donc pas « le petit Gérard » avec intransigeance. Avouons, en toute sincérité, que cinq ou six de ses prédécesseurs ou contemporains l'ont certainement dépassé au point de vue du dessin et de la forme : et, cela fait, admirons chez lui des qualités plus ou moins hautes qui sont loin d'être négligeables : le déroulement de vastes plans de paysages aériens et lumineux ; la libre fantaisie dans la distribution des figures principales, dans l'arrangement des plis de leurs vêtements ; la nouveauté de leurs mouvements ; l'amusante invention de ses groupes secondaires, l'exécution moins minutieuse, plus hardie et souvent plus souple que chez tous ses prédécesseurs — toujours Hubert mis à part... — Si nous ajoutons la recherche, encore assez réussie, de la forme, du caractère et de l'expression, nous serons en présence d'un ensemble de qualités encore assez rare, qui explique tout à fait et qui justifie dans une certaine mesure la grandeur du rôle joué par un artiste dont la carrière fut pourtant si courte.

Ne passons pas, sans le citer, devant un tableau peu important par la dimension, secondaire comme valeur d'art, mais qui ne laisse pas que d'être intéressant. A peine plus grand que le creux de la main, exposé à plat dans une grande vitrine du musée de l'Ambrosienne, à Milan, il avait longtemps échappé aux regards. Nous pensions même l'avoir découvert, quand nous l'avons vu mentionné dans l'article de M. Friedlaender, qui venait de paraître. C'est une *Vierge avec l'Enfant*, en buste, où l'on retrouve les nez Roxelane, les coins de bouche, les cheveux ondulés familiers au maître. Le tableau, peu verni, a bien conservé sa couleur, y compris le rose clair des lèvres, le rose plus délicat des narines, chez la mère et l'enfant. Comme les têtes, finement reflétées, ne sont pas très solides, c'est à peu près au début du dernier tiers de la carrière du peintre que cet ouvrage nous semble devoir être placé.

Sans être puissante au point de vue du dessin et du caractère, la *Nativité*, de M. Richard von Kaufmann[1], de Berlin, est autrement remarquable comme preuve de l'esprit d'invention et d'innovation du maître.

1. Depuis que nous avons écrit ces lignes, la galerie qui renfermait ce tableau a péri dans un incendie ! Trois tableaux seulement subsistent, sauvés par la générosité même de leur propriétaire qui les avait envoyés à l'Exposition des Primitifs français.

Que serait devenu cet infatigable et heureux chercheur s'il eût vécu? Se savait-il atteint du mal qui devait bientôt l'emporter? Voulait-il exprimer au moins une fois, avant de mourir, toutes les formes de son rêve? Ainsi s'expliqueraient bien des choses dans son œuvre. La longue patience avec laquelle un Léonard, un Raphaël, préparaient, incubaient leurs chefs-d'œuvre ne lui était pas permise. S'il était averti, on comprend que, surtout vers la fin, il se soit contenté d'être un improvisateur génial. Mais son rêve de la *Nativité* le charmait évidemment, car il charme et a dû toujours charmer tout le monde. L'Enfant divin, nu dans sa crèche, répand autour de lui des rayons et illumine, comme un foyer de lumière électrique, le visage et les mains jointes de la jeune mère qui se penche sur lui, et cinq angelots qui prient, extasiés. Ainsi que l'a fait remarquer M. Friedlaender, le maître est ici en avant d'un bon siècle sur ses contemporains. L'idée de faire émaner du corps de l'Enfant-Jésus une vive lumière, qui éclaire et modèle les figures voisines, laissant les autres dans l'ombre; l'instinct, surtout, du charme de clair-obscur qui en résulte, n'ont rien de nouveau pour nous aujourd'hui, après le Corrège, après Honthorst, après Rembrandt; mais quel rêveur profond et hardi devait être le jeune homme qui réalisa le pre-



LA NATIVITÉ
(Collection de M. Richard von Kauffmann).

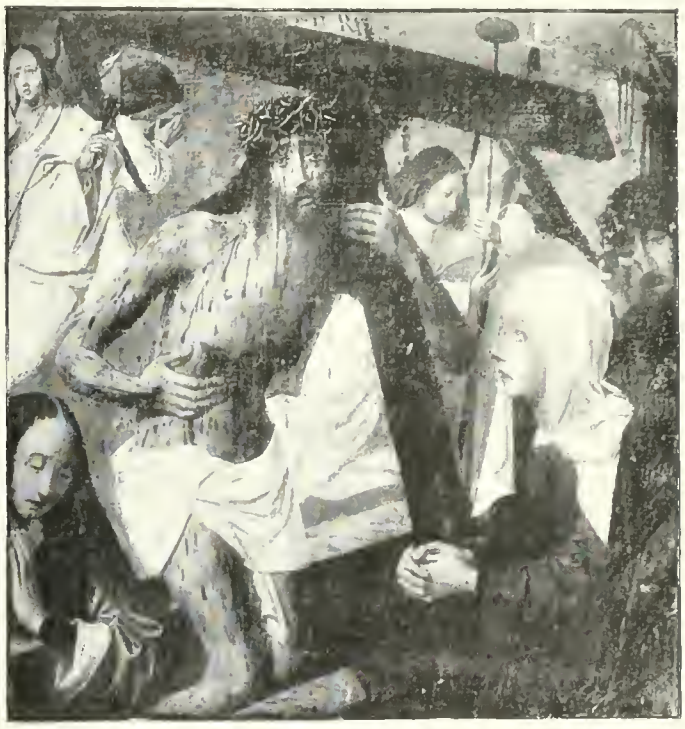
mier, sans effort apparent, sans excès ni faute de goût, cette délicieuse conception !

Nous voici arrivés au *Christ entouré des personnages et des instruments de la Passion*, du musée archiépiscopal d'Utrecht. Le temps marche : le mal qui doit dévorer le jeune maître grandit de jour en jour, et il n'a sans doute plus la force d'appeler autour de lui des modèles pour exécuter d'après eux au moins un dessin, guide à peu près sûr pour sa mémoire. Il a vu dans son esprit une scène que d'autres ont traitée avant lui, mais qu'il a traduite avec les formes et les couleurs de sa propre émotion : le Christ à genoux, tout inondé des gouttes de sang qui coulent de son front couronné d'épines ; la Vierge, Marie-Madeleine, qui pleurent, mains jointes ; saint Jean qui essuie du revers de la main ses yeux pleins de larmes ; trois anges qui portent, en pleurant, les instruments de la Passion... L'artiste saisit ses pinceaux et se met à l'ouvrage. Que lui importent les règles de l'art, la forme, le modelé solide, la vérité plus ou moins réaliste ! Ce qu'il veut, c'est faire partager aux autres la douloureuse pitié qu'il éprouve. Il traduit sa propre émotion, sa propre souffrance, peut-être. Écoutons la symphonie de douleurs qui s'échappe, en frémissant, de cette œuvre émouvante ; mettons-nous en communion avec l'artiste condamné lui-même à la dure agonie ; n'ergotons pas ; oubliant l'esthétique ordinaire, laissons-nous prendre aux entrailles : à travers ce Christ douloureux, regardons le jeune peintre qui va mourir et qui écrit à sa manière son testament de tristesse... résignée ? désespérée ? Qui peut savoir ?

Ici s'arrête la liste des ouvrages authentiquement attribués à Gérard. Sauf ceux de Brunswick, de l'Ambrosienne, d'Amsterdam et de la galerie du comte G. Stroganoff, tous étaient connus et classés depuis longtemps. Retrouvera-t-on jamais le *Christ en croix*, panneau central du retable des Johannites, la vue de l'église de Harlem que van Mander a signalée aussi ? Il ne faut pas désespérer.

Parmi les conceptions qui se rapprochent du maître, la *Légende de sainte Lucie* du Rijks-Museum est la plus intéressante. Quand le tableau de M. d'Albenas arriva au musée d'Amsterdam, M. van Riemsdijk lui fit l'honneur de le mettre dans une salle à part, flanqué de *la Parenté de la Vierge* et de la *Légende de sainte Lucie*. Ce dernier tableau, venu de la collection

Lippman, de Vienne, d'abord acheté comme un original de Gérard, fut reconnu pour être seulement de l'école du maître. Les différences sautent aux yeux, ou plutôt il n'y en a qu'une : l'exécution beaucoup plus courante et lâchée. Pour tout le reste, conception générale, attitudes, mouvements, types, expressions même, c'était du Gérard. Ne pourrait-on pas supposer que c'est là une œuvre de la dernière heure, exécutée, comme celle d'Utrecht, avec la hâte de quelqu'un qui se sent mourir? Ainsi s'expliqueraient tant de ressemblances. La facture elle-même du tableau n'est pas celle d'un élève ordinaire, qui ressemble forcément au maître par quelques points et en diffère par d'autres; elle est la charge même de celle de Gérard, l'exagération à outrance de ses procédés habituels. Nous ne voulons pas tirer une conclusion ferme de cette simple remarque. Le moins que nous puissions et devions faire est d'aller voir à Vienne la *Descente de Croix* du Dr Figdor, attribuée par M. Max Friedlænder à l'auteur de la *Sainte Lucie*, « élève de Gérard ».



Le Christ entouré des instruments de la Passion
(Musée archiépiscopal, Utrecht).

A plus forte raison faut-il retirer au maître un tableau appartenant à sir Ch. Turner (n° 256 de l'exposition de Bruges : *la Légende de saint Dominique et l'institution du Rosaire*, qui, traduit par la photographie,

donnerait, au premier coup d'œil, l'illusion d'un original de Gérard, tant les types de toutes les figures sont ceux du maître. Mais l'exécution, froide et lisse comme la porcelaine, est celle d'un bon élève inconnu.

Enfin, retirons à Gérard un *Calvaire* appartenant à M. Glitza, de Hambourg (n° 255 de l'exposition des Primitifs flamands), œuvre d'ailleurs remarquable d'un grand paysagiste et d'un beau coloriste, qui non seulement a conservé très pure la tradition d'Hubert van Eyck, mais a emprunté les types de plusieurs de ses figures au *Calvaire* de l'Ermitage et à la *Crucifixion* des Offices.

C'est même, précisément, cette fidélité au flamand Hubert, qui lui a valu d'être considéré, non sans raison probablement, par tous les critiques qui l'ont vu à l'Exposition, comme une œuvre hollandaise.

Et nous voilà revenus, par un détour, au problème dont l'énoncé précis servira de conclusion à cette étude sur un peintre hollandais célèbre :

Par le concours de quelles circonstances, l'art primitif hollandais du dernier quart du XVe siècle a-t-il eu pour maître et inspirateur l'art flamand du premier quart de ce même siècle ?

E. DURAND-GRÈVILLE

ALBERT DÜRER

A PROPOS D'UN LIVRE RÉCENT

Peu d'artistes nous sont aussi bien connus que Dürer. Sa vie, ses œuvres sont depuis quarante ans l'objet d'une étude assidue et exceptionnellement féconde. Le moment semble donc venu de résumer tous ces travaux et de les offrir au public sous une forme à son usage. Des quatre ou cinq essais qu'on vient de tenter en ce sens, en Allemagne, en Angleterre, en France, le plus heureux sans contredit est celui de M. Maurice Hamel[1]. On trouve dans son petit livre, admirablement illustré, écrit dans une langue fine, ingénieuse, souvent frappante, tout l'essentiel des matériaux épars dans vingt revues spéciales, ou quasi enterrés sous la masse d'ouvrages tels que celui de Thausing. On ne saurait mieux dire en moins d'espace. Un système de tables, une chronologie de la vie de Dürer, un catalogue de son œuvre par collections et par musées, des notices sur ses dessins et ses gravures, une bibliographie, font de cet excellent écrit le plus utile des manuels.

1. *Les Maîtres de l'Art : Albert Dürer*. Un vol. petit in-8°. Librairie de l'Art ancien et moderne.

On doit savoir gré à l'auteur d'avoir dégagé son récit de l'appareil critique et de s'être borné à exposer les résultats. Quant aux faits inédits, il a cru pouvoir s'en passer, et que le principal, en parlant de Dürer, c'est de faire comprendre et sentir son génie. Il a eu le talent, en s'en tenant aux traits connus, d'en faire un portrait personnel. C'est d'abord une peinture spirituelle et animée de la belle Nüremberg, si active et si vigoureuse, si musicienne et si artiste, un des joyaux du monde, berceau prédestiné à la naissance du génie, où se recueillent et s'élaborent toutes les énergies de l'antique Germanie. Sur ce fond habilement décrit se dessine peu à peu la figure principale, dans cette maison voisine du Thiergartnerthor, maison de peintre et de graveur, dont l'Allemagne a fait un de ses lieux sacrés, et l'artiste lui-même quelque chose de plus, en la reproduisant sur le cuivre du *Saint Jerôme*. C'est là qu'on voit vivre Dürer, bourgeois, bonhomme, candide, un peu mystérieux à cause de sa grandeur, peu compris et, parfois semblant s'y résigner : poète, beau, confiant, affable avec chacun, y compris la servante, gai, éternellement dupe de tous les faux semblants, s'en apercevant aussitôt et se croyant vengé en découvrant la fourbe ; d'une piété sans bornes, ingénue, enfantine, envers ce père chéri dont il a peint deux fois l'image, envers cette vieille mère qu'il recueille chez lui, qui semble avoir été sa vraie passion, et dont il raconte la mort en termes à jamais émouvants :

Danse de paysans 1514
Gravure sur cuivre

Albert Dürer par lui-même (1493)

Collection de Mme Léopold Goldschmidt.

ordonné en tout, tenant registre de sa vie, notant ses dépenses de voyage, jusqu'à trois sous dont il ne retrouve pas l'emploi : plein de vertu et de raison, honnêtement fidèle à cette femme honnête qui n'a pas, quoi qu'en dise une niaise légende, empoisonné sa vie par une humeur revêche, et ne lui a causé d'autre peine que le chagrin cuisant de sa stérilité. Tel il est dans son entourage, tantôt casanier, se bornant à des promenades dans la vallée de la Pegnitz, limitant son horizon aux collines maternelles, y enfermant la création, dessinant le *Moulin* ou la *Tréflerie*, un *Groupe d'arbres* sur les remparts, moins encore, une carrière, un talus, une touffe d'herbes, un insecte; tantôt poussé par le besoin d'embrasser l'univers, passant deux fois les Alpes, visitant Bâle, Cologne, les Pays-Bas, se faisant citoyen du monde, unissant en pensée l'Allemagne, l'Italie, les Flandres, se liant avec Patenier, avec Lucas de Leyde, recherchant Mantegna, Bellini, Raphaël, correspondant avec Érasme, ébauchant déjà la méthode qui sera un jour celle de l'homme de Weimar; capable à l'occasion de décision et de courage, comme dans ce difficile abordage en Hollande, où il sauve seul le navire qui le porte : mais réservant plus volontiers ses forces pour son art, qu'il peuple tour à tour de ses visions ou alimente par sa curiosité passionnée de la nature, à moins que par instants sa main n'y suffise plus et qu'il laisse échapper de ses lèvres, dans une conversation avec Pirkheimer, un jour que des soldats passent sous leurs fenêtres — on songe à la musique de *Faust*, — le trop plein de ses rêves.

Il est inutile d'analyser plus longuement un livre que chacun voudra lire. Mieux vaut donner ici quelque développement à une observation que l'auteur n'a fait qu'indiquer. Il suffit de jeter les yeux sur le tableau placé à la fin du volume, pour être surpris du néant des dernières années de Dürer. L'œuvre entière, tableaux, gravures, les grands poèmes, les grands drames, les caprices, les études, les pièces détachées, jusqu'à cette trilogie fameuse : le *Cavalier*, le *Saint Jérôme* et la *Mélancolie*, tient dans l'espace de vingt ans. La même fougue éclate dans les travaux exécutés ensuite pour Maximilien, se joue en vignettes charmantes aux marges du *Livre d'Heures*, anime l'ordonnance pompeuse de son *Char de Triomphe*. Puis, en 1520, en pleine force, à cinquante ans, arrêt subit. La curiosité de l'artiste est, comme toujours, universelle : nous en avons la preuve dans le journal de son voyage aux Pays-Bas. L'imagination est

autant que jamais fertile : ses dessins, ses projets en témoignent. Ce qui semble paralysé, c'est la force d'organisation. On dirait qu'un trouble soudain a brisé l'équilibre délicat de cette nature. Toutes les facultés subsistent, moins une : l'harmonie. Le peintre ne crée plus, cesse de composer. Il ose à peine quelques portraits de familiers, d'amis, qu'il exprime dans sa langue intime, la gravure, plus rapide, plus souple à son gré que la palette et son « minutieux épluchage ». Il éprouve le besoin bien significatif de mettre en ordre ses idées, de résumer ses expériences et d'exposer sa poétique, chose, remarquons-le, déjà faite quinze ans plus tôt, en 1513. Il doute, hésite, se recueille. Mais enfin il recouvre possession de lui-même, retrouve toute son audace et achève sans désemparer les quatre *Apôtres* de Munich, figures magnifiques, qui annonçaient peut-être une nouvelle ère de chefs-d'œuvre, quand la mort l'abat brusquement, à l'âge de 58 ans.

C'est une crise étrange, assez mal expliquée, et sur laquelle par malheur manquent les documents qui éclairent le reste de la vie de Dürer : ses portraits. On sait qu'aucun artiste, à l'exception de Rembrandt, n'a laissé autant d'images de sa personne. Mais tandis que Rembrandt se traite en romancier et en poète dramatique, presque en comédien, comme un Shakespeare aux dix mille âmes, chacun des portraits de Dürer offre, au contraire, la gravité d'un examen de conscience. C'est un homme qui, par intervalles, se retire de l'action pour se considérer en face, marque franchement où il en est et mesure du regard quels progrès il lui reste à faire vers l'idéal qu'il se propose. Il serait facile de suivre, de portrait en portrait et d'étape en étape, ce journal intellectuel. On verrait là ce qu'il avoue et ce qu'il tait, ce qu'il approuve de soi-même et ce qu'il en condamne, ce qu'il est et ce qu'il veut être : l'homme qui tente le premier ce qui sera la chimère de tout l'avenir allemand, ce que Gœthe ne pourra exécuter que par fragments, en touchant tour à tour les deux lyres, sans parvenir à les accorder; ce que Beethoven voudra faire dans cette dixième symphonie, demeurée à l'état de rêve : la réconciliation de l'antique et du moderne, du génie des races classiques avec l'âme des peuples du Nord.

Du petit Allemand qu'attire la réflexion de ses traits dans un miroir, et qui, tout étonné de pouvoir la reproduire sur le papier, exécute à treize ans ce joli dessin de l'Albertine, sa première œuvre, toute pénétrée de

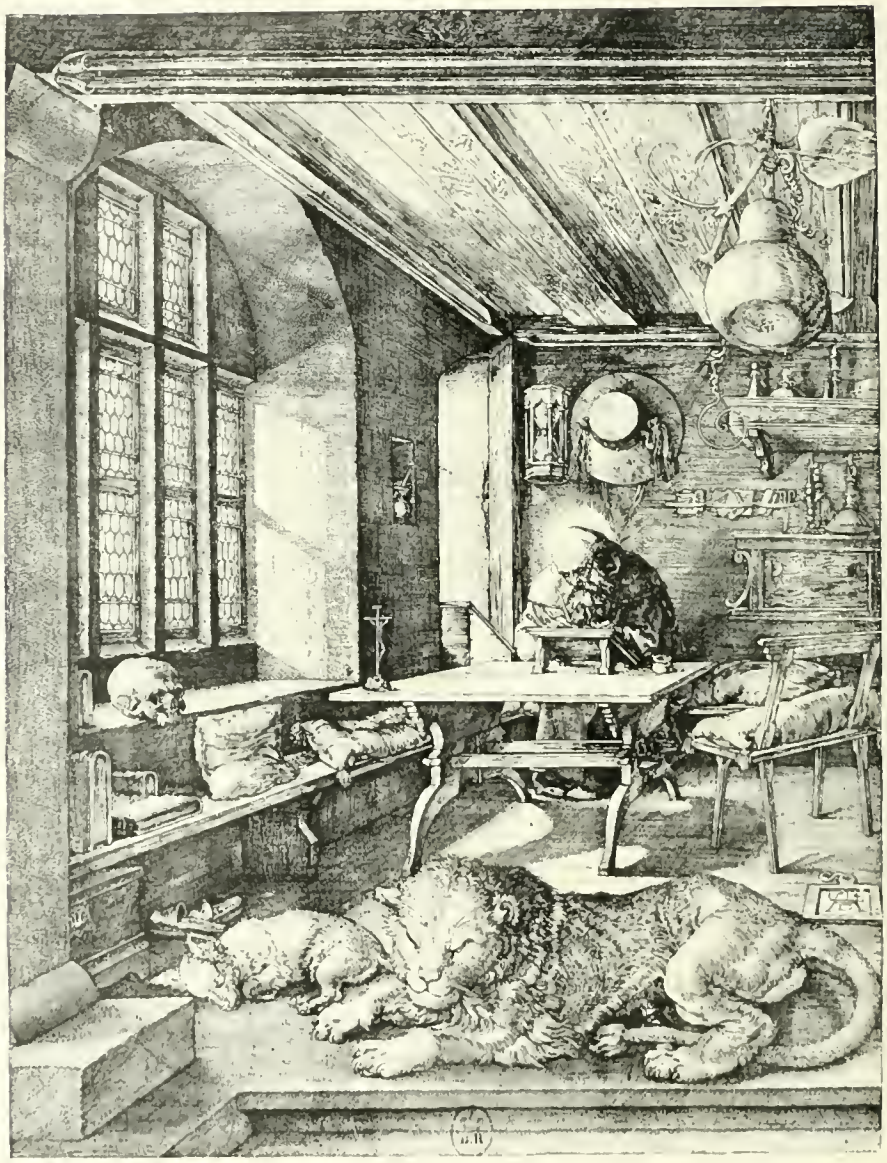
Martin Schön ; et du jeune homme de vingt-quatre ans, quasi adolescent

Cliché Braun, Clement et Cie

Le Christ en croix (1506)
Musée de Dresde.

encore, maigre, imberbe, les traits enfantins et un peu sauvages, qui se peint sur un beau vélin, en habits recherchés, pour la fiancée sans doute,

et dont le visage inquiet, indécis, mais baigné de rêves, ne respire et ne

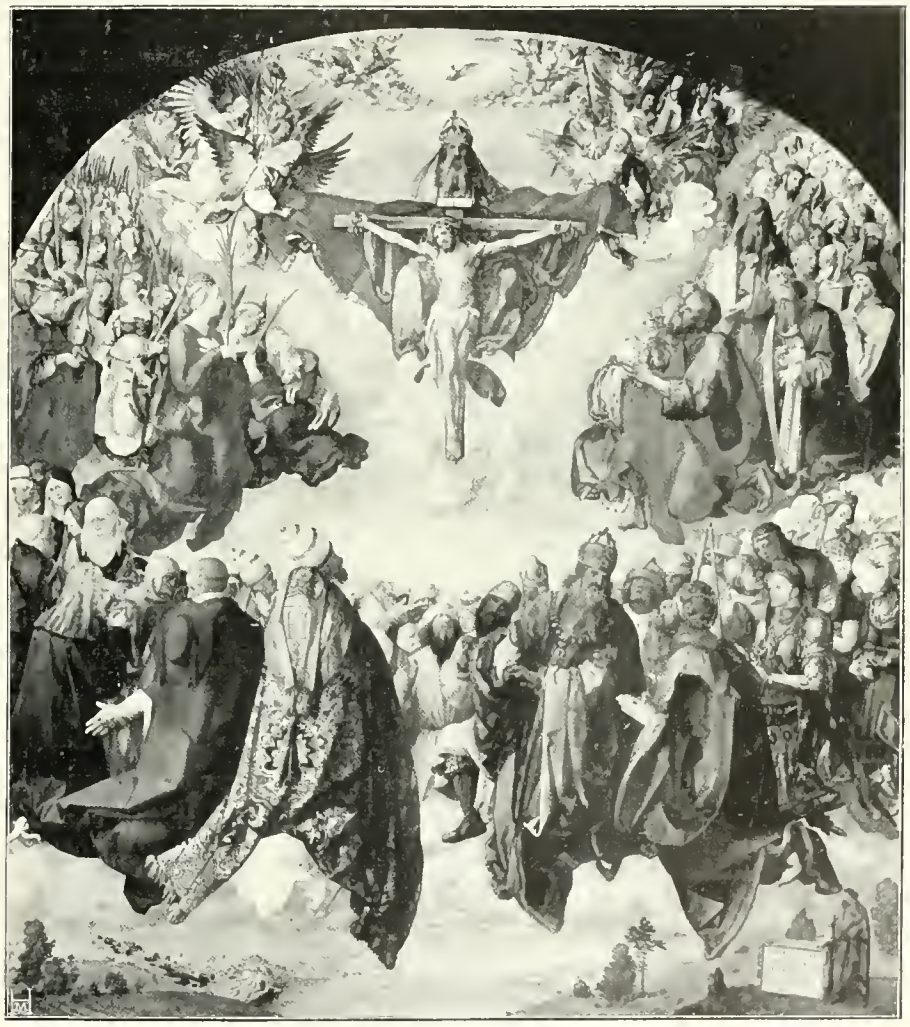


Saint Jérôme (1514)

Gravure sur cuivre.

dit qu'un mot : j'aime, — on arrive, quatre ans plus tard, l'année d'après

l'Apocalypse, au portrait de Madrid : ce buste de héros, presque de condottiere, en splendide pourpoint de satin blanc et noir, ganté, froid, accoudé



Cliché Hanfstaengl.

La Trinité adorée par tous les saints (1511)

Musée impérial, Vienne.

devant un paysage qu'il domine d'un regard d'acier, où l'on sent des éclairs: une des plus saisissantes images que l'art nous ait laissées de l'orgueil de la vie.

Dix ans se passent. L'orage se calme. L'artiste, mûri, ayant étudié les secrets de Jacopo de' Barbari, appris à chercher des mesures et soumis ses audaces à des règles et à des lois, aspire à la puissance de l'expression classique. C'est vers 1504 qu'il peint le portrait de Munich. Adoptée par la tradition comme une image officielle, comme le dernier mot de Dürer sur lui-même, ce que cette figure trahit avant tout, c'est l'effort. L'ensemble est affecté, voulu, la tenue composée, l'expression guindée : le tout déplairait franchement si l'on ne devinait, à la violence même qu'il s'impose pour les maîtriser, quelles réserves inépuisables d'énergies cache ce front de Christ à crinière de lion. Il y a plus d'aisance dans le portrait peint à Venise, au fond du tableau du *Rosaire*, où il s'agissait pour le peintre de battre l'Italie sur son propre terrain, et qui est, en réalité, sur un thème conçu à la gloire de l'Allemagne, un ouvrage tout vénitien. « Le poltron dipentor » est devenu aristocrate. Il est séduit, vaincu par le charme étranger. Il s'use à la poursuite d'une forme idéale, d'une beauté antique, générale, absolue, et construit en trois ans ces deux figures d'*Adam* et d'*Ève*, d'une perfection irréprochable, où manque seulement la vie. Dürer voit son erreur et, cessant aussitôt de faire le « gentilhomme », s'avouant sans vergogne « qu'il ne sait ce que c'est que la beauté », il sort du bas-relief et, donnant libre cours à sa verve allemande, il produit coup sur coup ses grands drames populaires, les quatre *Passions*, l'idylle populaire,

Le Joueur de cornemuse. 1514
Gravure sur cuivre.

Portrait de jeune homme 1520

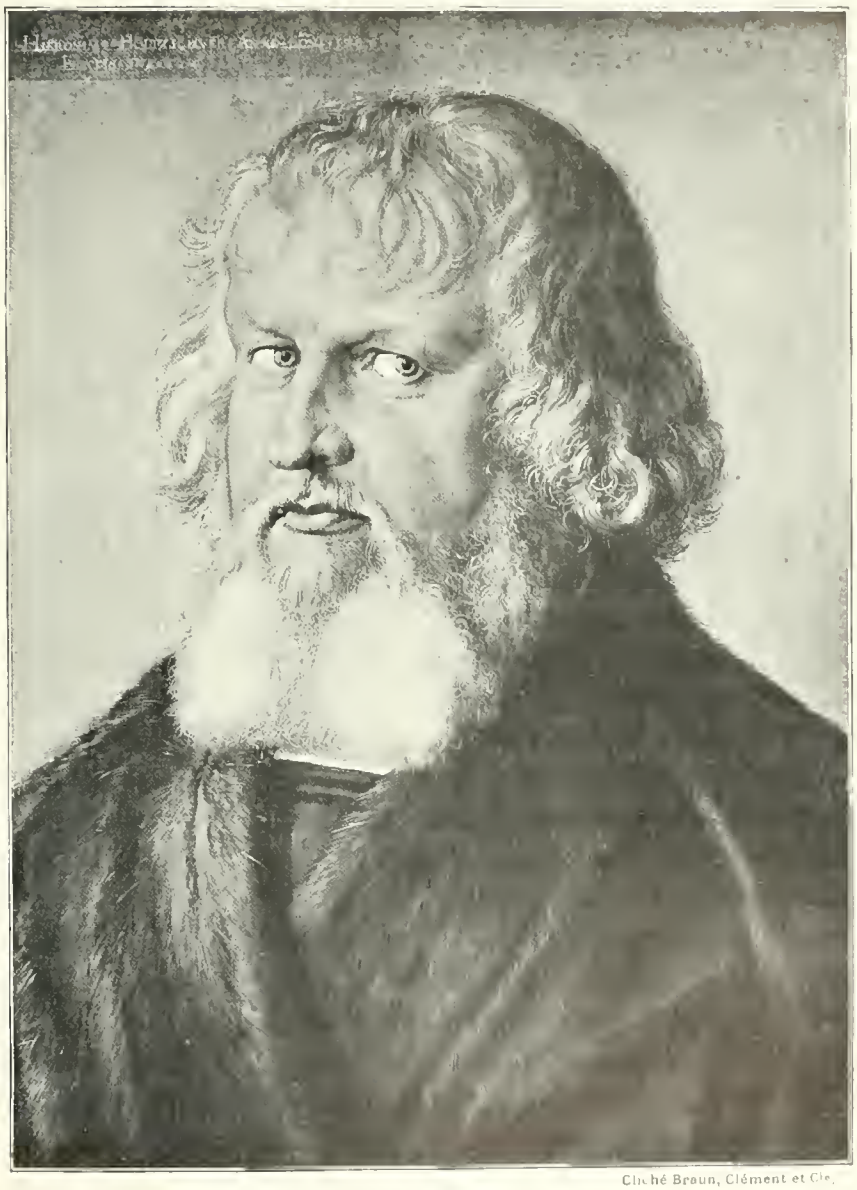
Dessin à la pierre d'Italie, collection Bonnat.

la *Vie de la Vierge*, en même temps qu'il trouve, pour un fondeur de Nüremberg, l'idée de son plus beau tableau. Ce n'est pas le lieu de décrire ce chef-d'œuvre, *la Trinité*, espèce de *Dispute du Saint-Sacrement* germanique, faite la même année que celle du Vatican, et où, comme à travers une rose de cathédrale, fenêtre ouverte sur l'infini, tournoie en cercles concentriques, autour des trois personnes divines, la triple hiérarchie de l'Église militante, souffrante et triomphante. Dans le bas du tableau, devant un vaste paysage de collines fuyantes, Dürer se montre seul, debout, magnifiquement vêtu, comme un médiateur entre la terre et le ciel. Il a enfin réalisé la pleine conscience de son art : une quasi « révélation » de la nature, qui accumule dans l'âme du peintre « un pouvoir créateur conforme à celui de Dieu même ». Il est celui qui a l'imagination « si pleine de figures qu'il pourrait vivre éternellement sans que ces idées, selon l'expression de Platon, cessassent d'enfanter des créatures nouvelles ».

C'est la dernière image, et la plus éloquente qui nous soit restée de Dürer. On n'a plus le portrait qu'il envoya à Raphaël, en échange des dessins qu'il en avait reçus : celui que Vincidor fit à Anvers, en 1520, n'est connu que par une gravure postérieure de cent ans, et où il reste peu de chose de l'impression du modèle. Seul un dessin du maître, fait vers le même temps, nous montre Dürer qui, le torse nu, indique une place malade auprès de son rein gauche. Ce croquis, de formes athlétiques, où le visage garde les traits de la jeunesse et de la beauté, est-il un portrait véridique ? Il nous renseigne du moins sur le mal, contracté en Hollande, dont le maître devait mourir. Mais ce mal lui-même est-il la cause de la crise singulière que nous avons décrite ? Un désordre physique a-t-il suffi à désorganiser cette tête magnifique, à rompre ces forces d'airain ? On a peine à le croire. A voir l'activité infatigable de l'esprit, la passion d'apprendre qui ne le quitte point, le pousse dans tous les sens à des recherches nouvelles, on devine la blessure d'une fibre plus tendre : une corde de l'instrument, la plus sensible, s'est faussée.

En dépit de la date de sa vie, de ses voyages en Italie, de ses liaisons avec les humanistes de son pays, en dépit même de son prodigieux effort pour embrasser toute la culture de son temps et devenir un homme de la Renaissance, Dürer est en réalité un artiste gothique. Son natu-

ralisme ne peut faire illusion là-dessus : c'est la tendance universelle de



Cliché Braun, Clément et Cie.

PORTRAIT DE JÉRÔME HOLZSCHUHER (1526)

Musée de Berlin.

l'art du XVe siècle, lequel en son principe n'a rien d'une philosophie, et

s'accommode le mieux du monde, en France, en Flandre, en Italie, à tous les sentiments religieux du temps. Dürer y ajoute, il est vrai, sa puissante analyse de la constitution des êtres, sa curiosité de graveur et d'orfèvre et, il faut bien le dire, ce robuste et secret appétit sensuel, lequel, ordinairement réprimé dans ses mœurs, éclate dans les formes magnifiques et troublantes de *la Grande Fortune*. Mais est-il un intransigeant croyant de la Nature et de son « innocence », celui qui donne à ses élèves cette règle de conduite : « Vivre écarté des femmes. Que l'élève *n'en puisse même voir ou toucher une;* qu'il se garde de toute impureté » ? Est-ce un homme du *cinquecento* qui exprime cette définition de l'art : « La peinture s'emploie au service de l'Église pour montrer les souffrances du Christ et beaucoup d'autres bons modèles. Elle conserve aussi la figure des hommes après leur mort » ? Toutes les idées de Dürer sont celles du moyen âge. Ses sujets sont les scènes que représentent les Mystères. Il ne néglige pas, dans *la Fuite en Égypte*, de faire voyager, avec l'âne qui porte la Vierge, le bœuf qui a soufflé sur Jésus dans la crèche. Il n'a garde d'oublier le détail symbolique du sceau romain apposé sur le sépulcre du Sauveur, comme une consécration des Gentils au miracle de la Résurrection, et une expression de la conformité des deux Testaments. La victoire de Samson est pour lui la figure de la Résurrection. Quand il veut, à Venise, faire un chef-d'œuvre qui consacre la gloire de l'art allemand, il représente la Vierge couronnant l'idéal de sa race, cet idéal en deux personnes : le pape et l'empereur, à genoux à ses pieds. Dans *la Trinité* de Vienne, c'est encore l'empereur et le pape, qui conduisent devant Dieu les deux cortèges des élus.

Ainsi, toute la vie de Dürer n'avait été qu'un grand effort, d'abord pour absorber la culture de la Renaissance, puis pour la condamner et dresser en face d'elle le vieux génie chrétien et allemand. Et, tout à coup, au moment même où l'œuvre paraissait achevée, c'était ce génie même, c'était l'idée du christianisme qui se dérobait et changeait. Il est superflu de chercher quelles raisons attirèrent Dürer vers la Réforme : soit son admiration d'artiste pour le tempérament magnifique de Luther, soit le besoin de s'affranchir de la tyrannie italienne et classique. Il suffit, en tous cas, du long cri de douleur qui interrompt soudain le *Journal de voyage*, à la fausse nouvelle de l'assassinat de Luther, pour comprendre

quelle foi Dürer ajoute aux nouvelles doctrines. Ce qui est en question

Cliché Hanfstaengl.

LES QUATRE APÔTRES (1526)

Ancienne Pinacothèque, Munich

pour lui, c'est son salut éternel : il est accablé de comprendre dans quelle erreur il a vécu. Que va-t-il devenir, si le prophète disparaît ? Il marche

dans le crime, se sent damné avec le monde. Son imagination de visionnaire, déjà si vive, s'exagère et délire. Il s'éveille la nuit en sursaut, baigné d'une sueur d'épouvante, croyant voir un nouveau déluge, et il en trace, le matin, le cauchemar avec horreur.

Comment revint la paix à cet esprit troublé ? Peut-être par l'action bienfaisante de Mélanchton, dont il fait le portrait deux ans avant sa mort. C'est à lui, en tout cas, qu'il aime à se confier. Il disait que « dans sa jeunesse il aimait les tableaux éclatants de couleurs et peuplés de nombreuses figures, et que, parmi ses propres œuvres, il goûtait particulièrement celles qui se distinguaient par une grande animation. Mais, en vieillissant, il avait commencé à observer la nature, à la reproduire dans toute sa simplicité, *et avait reconnu que cette simplicité était le but suprême de l'art* ». Au moment où Dürer exprime cet idéal, il est en train de peindre ses quatre *Apôtres*, qu'il va léguer à sa patrie, comme son testament de citoyen, de chrétien et d'artiste. Il projetait d'ajouter pour volets à cette œuvre l'*Adam* et l'*Ève* peints vingt ans plus tôt, alors qu'il recherchait la pureté des formes antiques. Les deux œuvres, en effet, partaient de principes semblables; toutes deux étaient classiques, filles de la Raison, mais la dernière seule est vivante : la Réforme est la vraie Renaissance allemande.

Dürer n'avait plus qu'à mourir : il avait dévoré dans son existence assez courte deux ou trois étapes, que l'histoire présente d'ordinaire dans des générations distinctes. C'est ce qui rend son œuvre assez difficile à comprendre et l'homme parfois inexplicable. C'est aussi ce qui le rend si passionnément attachant. Car à bien des égards il ne manque pas, dans son propre pays, d'égaux ou de supérieurs. Mais aucun ne présente au même degré les caractères du grand homme. Seul il mérite le nom de maître national. Il exprime la race allemande au moment d'un conflit sans pareil dans les temps modernes : le double duel du moyen âge avec l'esprit païen, et de ce paganisme avec l'âme germanique. Il en est sorti deux fois vainqueur. M. Maurice Hamel a eu raison de rapprocher son nom de ceux de Gœthe et de Beethoven : c'est le plus grand Allemand qui ait existé avant eux.

LOUIS GILLET

BIBLIOGRAPHIE

Les Maîtres de l'art. Reynolds, par François Benoit. — Paris, Librairie de l'art ancien et moderne, 1904, in-8°.

Après tant de belles paroles sur l'éducation artistique et l'enseignement de l'histoire de l'art, il était assez triste de penser que rien n'avait été fait chez nous pour faciliter la tâche aux éducateurs : il nous manquait la monographie courte et sûre, documentée sans excès, illustrée avec soin, présentée avec goût et d'un prix accessible à toutes les bourses. Il nous manquait... ce que l'Allemagne et l'Angleterre possèdent depuis longtemps : ce que nous avons enfin, depuis hier.

La collection des *Maîtres de l'Art*, que le remarquable travail de M. François Benoit sur *Reynolds* inaugure si brillamment — on a pu en lire ici-même un passage magistral, il y a quelques mois — offre en effet toutes les conditions depuis si longtemps réclamées pour les ouvrages de ce genre, par les professeurs, par les artistes, par les amateurs d'art, par les voyageurs, par vous, par nous tous, quand il était besoin de prendre un renseignement ou de fixer un souvenir.

Au point de vue de la forme, le volume se présente de fort plaisante manière, avec son papier vergé, ses caractères elzéviriens si élégants, ses vingt-quatre planches reproduisant les œuvres les plus caractéristiques du maître. Quant au fond, c'est là que paraissent plus clairement encore l'ingéniosité du plan et le souci de soigner jusque dans le détail ces « manuels » destinés à combler une lacune : une vue d'ensemble d'abord, pour placer l'artiste dans son temps et dans son milieu ; une étude sur sa vie et sur son œuvre ensuite ; et, pour finir, une table chronologique rapprochant les grandes dates de la vie du maître et les grandes dates de ses œuvres ; un répertoire de ce que possèdent les musées et les collections de France et de l'étranger ; des renseignements sur les gravures, sur les dessins et jusque sur les photographies ; enfin, une table alphabétique détaillée. Un volume de bibliothèque, un ouvrage de travail, un livre de lecture — tout cela à la fois !

Le cadre, en apparence étroit, qui a été imposé aux auteurs, leur laisse cependant les coudées assez franches. M. Benoit, pour sa part, s'en est merveilleusement accommodé, et, tenté par l'ordonnance de la vie de Reynolds, qui « se développe selon la courbe harmonieuse que dessine l'essor facile et régulier d'une énergie puissante au service d'un clair esprit », il a été dominé « par la préoccupation d'envisager cette forte individualité sous son plus grand angle et de féconder leur analyse très méthodique par des visées largement synthétiques ».

Telle quelle, sa monographie ouvre avec bonheur une série qui se continuera bientôt : elle résume le programme qu'on s'est imposé pour l'élaboration de cette collection et résout en même temps le difficile problème du « manuel », que l'on était réduit, jusqu'à présent, à demander à nos voisins d'outre-Manche ou d'outre-Rhin.

E. D.

Les Primitifs à Bruges et à Paris, 1900-1902-1904, par Georges LAFENESTRE (Paris, Librairie de l'Art ancien et moderne, 1904, in-8°). — **La Peinture à l'Exposition des Primitifs français**, par le comte Paul DURRIEU (Paris, Librairie de l'art ancien et moderne, 1904, in-4°). — **Les Primitifs parisiens**, par Marcel POËTE (Paris, Champion, 1904, in-16).

Tout aux Primitifs !

L'exposition qui les a révélés est close depuis quatre mois, et telle a été l'impression produite par la mise en valeur de ces chefs-d'œuvre, pour la plupart inconnus du grand public, que les spécialistes n'ont pas encore fini de rompre des lances dans les revues et que les publications sur les vieux maîtres se succèdent sans discontinuer. Après nous avoir accusés d'indifférence, les étrangers finiront par nous taxer de prolixité ! Cela vaut mieux : quand on parle de ce qu'on aime, on ne parle jamais trop, si l'on parle bien.

Aujourd'hui, voici M. Poëte qui réunit en volume les leçons sur la peinture et la miniature parisiennes, du XIVe siècle à la Renaissance, qu'il a professées à la bibliothèque de la Ville, comme prélude à son cours d'introduction à l'histoire de Paris ; puis, c'est M. le comte Paul Durrieu, qui réunit et complète une série d'articles publiés ici-même, avec le succès que l'on sait, à propos de la récente exposition des Primitifs français ; enfin, M. Georges Lafenestre, rassemblant, lui aussi, des études éparses, dont certaines ont paru ici-même, rapproche ingénieusement les Primitifs français des Primitifs flamands et hollandais. Et ce n'est pas fini : déjà, on annonce un ouvrage de M. Henri Bouchot consacré à l'histoire des Primitifs français ; un livre de M. Lafenestre sur Jean Fouquet ; que sais-je encore ?

M. Lafenestre fait remarquer, dans la préface de son ouvrage, que « les étonnants succès obtenus par les dernières expositions d'artistes primitifs, avant-hier et hier, celles de Bruges et de Paris, aujourd'hui celles de Sienne et de Dusseldorf, montrent à quel point maintenant les esprits se trouvent bien préparés à en saisir le charme et comprendre la valeur ». On peut ajouter que le succès obtenu par les publications telles que celles dont il est ici question, est une preuve nouvelle de la curiosité du public pour les vieux maîtres et du désir très marqué qu'il a de les mieux connaître et de les admirer en toute connaissance de cause.

Ce résultat, à qui faut-il en attribuer l'honneur, sinon aux savants et aux artistes de chez nous et d'ailleurs, qui, depuis tant d'années, se sont attachés à l'étude des chefs-d'œuvre oubliés, à la reconstitution des biographies ignorées, à la réhabilitation des maîtres méconnus ? « Et pourtant, dit encore M. Lafenestre, malgré tous ces efforts, malgré tant de chefs-d'œuvre accumulés, combien a-t-il fallu de temps pour que les yeux d'un public plus nombreux, encore aveugles par des préjugés séculaires,

se pussent rouvrir aux beautés saines et profondes de l'art naturel, libre et sincère » ?

Il semblerait que ce fût chose accomplie aujourd'hui, et quand on pourra faire la part du snobisme et celle de la sincérité dans ce mouvement d'admiration, on jugera de ce que notre époque aura gagné au contact des Primitifs.

E. D.

Éléments et théorie de l'architecture, par J. Guadet. **Additions**. — Paris, Librairie de la construction moderne, 1904, in-8°.

On a signalé ici-même, au fur et à mesure de leur apparition, les trois volumes où M. J. Guadet a résumé le cours qu'il professe avec tant d'autorité à l'École nationale des beaux-arts. De par l'organisation même de l'École, ce cours ne doit pas excéder trois années, quatre au plus, et la matière des quatre premières années de cours a suffi pour remplir les trois volumes précédemment parus.

Les *Additions* que publie aujourd'hui M. Guadet contiennent des sujets qui n'avaient pas tout d'abord trouvé place dans son cours, et que, profitant de l'expérience acquise, il y a fait entrer aujourd'hui, en condensant davantage les autres parties. Par exemple, l'architecture funéraire, qui se rattache par tant de liens à l'architecture religieuse ; les monuments commémoratifs et les monuments purement décoratifs, l'architecture militaire, l'architecture rurale, les jardins, les voies publiques, etc.

Le livre suivant est consacré aux éléments généraux de la composition : vestibules, circulation, escaliers, cours, façades, etc. ; enfin, M. Guadet aborde un des chapitres les plus intéressants pour l'instruction des jeunes : la profession d'architecte. « Il est bon, dit-il, que l'étudiant d'aujourd'hui, qui sera le praticien de demain, sache quelle sera sa fonction, quels seront ses devoirs, ses responsabilités. Ce n'est plus la théorie de l'architecture, c'est en quelque sorte le guide de l'architecte encore inexpérimenté. »

Tout le monde le reconnaîtra, nul n'était mieux place pour donner ces conseils de l'expérience, que l'éminent inspecteur général des bâtiments civils, dans l'atelier duquel se sont formés tant d'architectes-artistes, pour employer une formule qui est chère à l'excellent professeur.

Cet ouvrage énorme, bourré de plans, de figures et de planches, ne prouve pas seulement, comme M. Guadet le dit trop modestement, que l'auteur a fait preuve d'une volonté soutenue et d'un grand dévouement aux études : le succès qu'il a rencontré a une autre signification : il indique la place toujours prépondérante que la France occupe dès qu'il s'agit d'études architecturales ; et, par là-même, que le livre est une œuvre et qu'il restera.

R. G.

La Montagne à travers les âges, par John Grand-Carteret. — Grenoble, H. Falque et F. Perrin ; Moutiers, F. Ducloz, 1903, 2 vol. in-4°.

La montagne à travers les âges. Premier volume : la montagne d'autrefois, 559 pages ; second volume : la montagne d'aujourd'hui : 494 pages. Et 657 illustrations d'après des documents anciens et modernes !

La montagne à travers les âges est donc aussi la montagne à travers les images, l'auteur se préoccupant « du rôle qu'elle a joué et de la façon dont elle a été vue » :

c'est pourquoi nous signalons ici ce livre d'art, sorti des presses de l'imprimerie Ducloz.

Comme ensemble de documents, ces deux volumes sont absolument uniques, et, ainsi que le fait remarquer M. J. Grand-Carteret, qui amasse depuis vingt ans les matériaux de cet énorme travail, c'est d'une véritable montagne de papier qu'est sorti son ouvrage. La montagne dans l'antiquité, le rôle et la physionomie de la montagne au moyen âge (ascensions, légendes, superstitions), la montagne découverte et portraicturée à partir de la Renaissance, la conquête de la montagne au XVIe siècle, la réaction contre la montagne au XVIIe, la montagne glorifiée au XVIIIe par les savants, les excursionnistes et les artistes, enfin la montagne du XIXe siècle, définitivement domptée, tout cela se trouve ici, non seulement expliqué d'après les productions des artistes, des savants et des littérateurs de chaque époque, mais commenté par d'innombrables reproductions extrêmement curieuses.

R. G.

LIVRES NOUVEAUX

— *Les Aquarelles de J. M. V. Turner, R. A., composant la collection de la Galerie nationale.* Texte explicatif de Th. A. Cook. — Londres, Williams and Norgate, in-fol., 48 pl. en coul., 80 fr.

— *L'Art tchèque au XIXe siècle*, par Henri Hantich. Préface de Charles Normand. Peinture, sculpture, architecture. — Paris, P. Lamm, pet. in-fol., pl., 12 fr.

Les Chefs d'œuvre des musées, Musée du Louvre, 2e série. — Paris, Manzi, Joyant et Cie, in-fol., pl., 5 livraisons à 20 fr. l'une.

— *Collection du baron Albert Oppenheim, tableaux et objets d'art*, catalogue précédé d'une introduction, par Émile Molinier. — Paris, E. Lévy, in-fol., pl., 100 fr.

— *Curiosités historiques et pittoresques du vieux Montmartre*, par Charles Sellier. — Paris, H. Champion, in-16, 4 fr.

— *Dentelles, guipures, broderies ajourées. Exposition du musée Galliera, 1904.* Reproduction de 114 motifs. — Paris, C. Schmid, in-fol., pl., 40 fr.

— *Documents sur la sculpture française du moyen âge*, publiés sous la direction de Paul Vitry et Gaston Brière. — Paris, D.-A. Longuet, gr. in-4°, pl., 60 fr.

— *La Tour au musée de Saint-Quentin*, par Henry Lapauze. — Paris, Manzi, Joyant et Cie, 5 livraisons in-4°, pl., 100 fr.

— *Les Maîtres de l'art. Albert Dürer*, par M. Hamel. — Paris, Librairie de l'art ancien et moderne, in-8°, pl., 3 fr. 50.

— *Les Maîtres de l'art. David*, par L. Rosenthal. — Paris, Librairie de l'art ancien et moderne, in-8°, pl., 3 fr. 50.

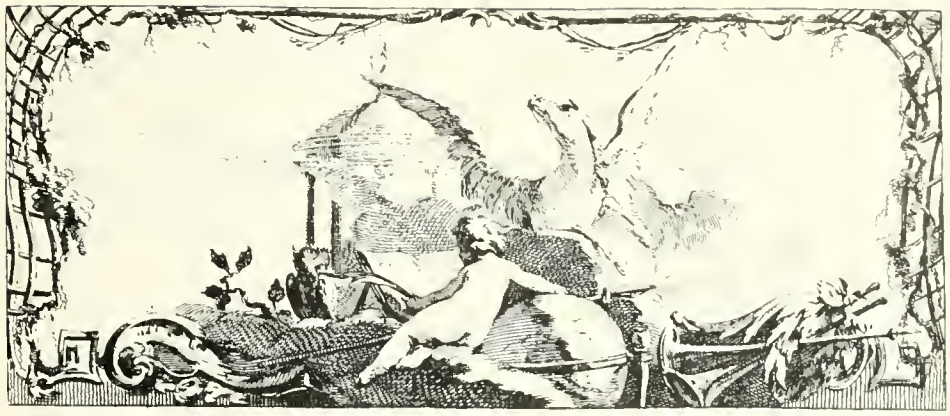
— *Les Maîtres de l'art. Reynolds*, par F. Benoit. — Paris, Librairie de l'art ancien et moderne, in-8°, pl., 3 fr. 50.

— *Les Musées d'Europe. La Hollande*, par Gustave Geffroy. — Paris, P. Lamm, in-4°, fig. et pl., 15 fr.

— *Nattier, peintre de la cour de Louis XV*, par Pierre de Nolhac. — Paris, Manzi, Joyant et Cie, in-4°, pl., 200 fr.

Le gérant : H. Denis.

PARIS. — IMPRIMERIE GEORGES PETIT, 12, RUE GODOT-DE-MAUROI



LES DROUAIS

(PREMIER ARTICLE)

De père en fils, et dès le jeune âge, tout le monde tenait un pinceau dans la lignée des Drouais. Vers 1765, dans une maison qu'ils occupaient en commun, rue des Orties, derrière l'église Saint-Roch, on aurait pu voir, installés côte à côte devant leurs chevalets, le grand'père Hubert, glorieux sexagénaire, le fils François-Hubert, devenu le portraitiste à la mode, tous deux membres de l'Académie de peinture, la belle-fille, Anne-Françoise Doré, collaboratrice de son mari, et aussi une petite parente de la grand'mère, Catherine Lusuriez, qui semble avoir été adoptée et élevée par la famille.

Quand la place de l'aïeul se trouva vide, elle ne tarda pas à être occupée par deux enfants de François-Hubert, une jeune fille, dont les dispositions étaient, paraît-il, très marquées, et un fils, Jean-Germain, qui devait devenir l'élève préféré de David et se révéler à ses contemporains comme un enfant prodige.

Mais quelques années seulement s'étaient écoulées, que de cette race d'artistes il ne subsistait plus aucun membre. François-Hubert mourait en 1775, avant d'avoir seulement atteint la cinquantaine ; Catherine Lusuriez suivait à cinq ans de là — elle avait à peine vingt-huit ans[1], — puis la fille, presque à la même époque. Le jour de l'année 1784 où, comme il est raconté, les camarades de Jean-Germain, à l'occasion de son succès au concours pour le prix de Rome, se montrèrent à la porte de la maison portant sur leurs épaules et acclamant le jeune triomphateur, la mère seule était là pour accueillir la bande bruyante et prendre part à la fête. Lui-même, dont le talent paraissait appelé à régénérer l'art étiolé de la famille, succombait quatre ans après aux fièvres pernicieuses de Rome.

La profession de peintre n'avait été dans la famille, à l'origine, qu'un simple gagne-pain d'artisan. Le bisaïeul paterne l'avait exercée toute sa vie à Pont Audemer, dans les plus humbles conditions. Ce fut le père, Hubert, qui, par sa tenace énergie, la haussa à la dignité de l'art véritable et fit sortir de l'obscurité le nom patronymique.

On l'avait d'abord envoyé étudier à Rouen ; mais, s'étant convaincu de la médiocrité du peintre chez lequel il était entré, il avait obtenu d'un religieux de la ville, qui se trouvait être le fils de François de Troy, une recommandation pour cet artiste, dont l'enseignement, surtout dans le genre du portrait, était alors très recherché à Paris. Peu fortuné, ce ne fut que par des prodiges d'économies sur les maigres revenus des rares travaux que pouvait lui procurer son talent d'apprenti, que, le père y aidant, il arriva à réunir la somme nécessaire au voyage. Il fit chez son nouveau maître de rapides progrès, qu'il s'en alla d'abord, à plusieurs reprises, utiliser à Rouen au service de ses compatriotes. Puis, François de Troy étant mort, se voyant appelé en collaboration par des artistes en renom, tels que Belle, Oudry, J.-B. Vanloo, Nattier, il se fixa définitivement à Paris et s'y maria, le 14 décembre 1727, avec Marie-Marguerite Lusuriez, probablement la tante de cette jeune artiste dont nous avons

1. On possède deux spécimens de son faire féminin : à Carnavalet, un petit portrait de d'Alembert qu'elle peignit à l'âge de seize ans, signé, daté 1780, gravé par Savart ; et, au Louvre, une représentation de son cousin Jean Germain en écolier, ou plutôt en « polisson », pour employer le terme alors en usage. Ces deux peintures sont d'ailleurs tout à fait dans la manière de François-Hubert qui même pourrait bien ne pas avoir été étranger à leur exécution.

Hubert Drouais. — Mlle Pelissier, de l'Opéra.

Gravure de Daullé

fait mention au début. Enfin, en 1770, sur la présentation de trois portraits, il était agréé à l'Académie, et titularisé le 29 novembre 1730, après avoir exécuté, conformément aux règlements, les images de deux membres de l'assemblée, le sculpteur Robert Le Lorrain (actuellement à Versailles, gravure de Lebas), et le peintre Joseph-Christophe de Verdun (à l'École des beaux-arts).

Il dut avoir bientôt, comme l'eut son fils, la clientèle des femmes élégantes, car on le voit peindre en grand quatre beautés célèbres du théâtre du temps : Mlles Camargo et Pélissier, de l'Opéra, Gaussin [1] et Gauthier, de la Comédie-Française. L'image de la Pélissier, en Flore, a été traduite par le burin de Daullé. Cette gravure est une des rares pièces authentiques que l'on possède de l'œuvre d'Hubert Drouais, laquelle se trouve confondue avec celle de François-Hubert. Elle présente un ensemble élégamment étoffé, décoratif, sans grand accent ; ce n'est guère plus pénétrant d'analyse qu'un Nattier, ce n'en a ni l'éclat, ni l'aisance, ni la suavité. Peut-être le Théâtre-Français possède-t-il cependant un original, en un certain portrait de Mlle Gaussin, dont l'attribution est faite à Nattier [2], mais qui pourrait bien être justement l'une des quatre peintures que nous venons de mentionner.

Le portrait de Mlle Gauthier eut les honneurs du Salon en 1737. C'était le premier envoi du peintre. Mais la Comédie-Française ayant compté deux actrices de ce nom au XVIIIe siècle, de laquelle s'agissait-il ? Ce n'est vraisemblablement pas de la seconde, qui ne débuta qu'en 1742 et parvint dans la suite à une certaine célébrité, sous le nom de Mme Drouin. La première, dont la vogue remontait à la Régence, vivait encore à l'époque où Drouais exposait le portrait ; mais il y avait déjà plus de quinze ans qu'elle avait quitté la scène, brusquement. En effet, en 1722, Mlle Gauthier, la fougueuse comédienne, alors dans tout l'éclat de la trentaine, la brune altière, aux cheveux et aux sourcils d'un noir d'ébène — elle-même nous donne ce signalement dans une étrange confession, — qu'on disait douée d'une force musculaire herculéenne, sous l'effet d'une conversion subite,

1. Portrait mentionné par Lemazurier (*Galerie des acteurs du Théâtre-Français*) dans sa notice sur cette actrice.

2. Voir à ce sujet *le Musée de la Comédie-Française*, par Émile Dacier (Paris, Librairie de l'art ancien et moderne, in-4°), où le portrait de Mlle Gaussin est reproduit p. 63.

F.-H. Drouais. — Portrait de Bandieri de Laval.

Gravure de Beauvarlet.

s'était faite douce et humble comme une brebis et était entrée chez les Carmélites de Lyon, où elle se cachait sous le nom de sœur Augustine de la Miséricorde. C'était une autre victime amoureuse, une délaissée, dont la passion pour un de ses camarades, l'acteur Quinault-Dufresne, n'avait pas été payée de retour. Hubert Drouais, avant 1722, eût été bien jeune pour qu'une beauté à la mode lui confiât le soin d'immortaliser ses traits. Aurait-il justement exécuté le tableau à l'occasion de la retraite de la comédienne, comme il arrivait souvent pour ces sortes de représentations? Cependant, comment le peintre l'avait-il encore en sa possession en 1737 ?... Questions dont l'intérêt n'a d'ailleurs rien d'autrement pressant, puisqu'on ignore ce que ce portrait est devenu.

Mais ce n'était pas dans les grandes effigies que Drouais montrait le plus de talent. Il excellait dans la miniature. Il finit même, à part quelques pastels mentionnés aux livrets de 1746 et 1747, par s'y spécialiser tout à fait. Il y poursuivait une gamme précieusement tendre et rosée, qui séduisait tout le monde. Quand il mourut, en 1767, emporté par une attaque de paralysie, le renom qu'il s'était acquis dans ce genre n'était pas éclipsé par l'immense vogue de son fils.

Celle-ci, d'ailleurs, dure à peine quinze ans; elle va de 1760 à 1775. La Pompadour a mis au goût du jour les artifices de toilette dont elle relevait le lymphatisme de ses traits ; on a enchéri autour d'elle, on aime l'exquis dans le menu, le fard, les mouches, la poudre sur la figure amoindrie, réduite au minois par le chignon plat, la minauderie ingénue, l'espièglerie enfantine. Les théories de Rousseau sur la société et l'éducation n'ont pas encore eu le temps de pénétrer les idées, et de leur donner plus de consistance. Le vieux roi, au milieu de ce papillotage de colifichets, s'abandonne de plus en plus à son ennui, dont viennent à peine à bout la beauté nouvelle et la jeunesse entraînante de la Dubarry ; il est tel que nous l'a fixé d'un trait Moreau le jeune, dans sa représentation d'un festin à Louveciennes ; il tend vers ce masque que, d'un pinceau fade, Drouais lui-même s'est efforcé de copier quelques mois avant la fin du règne, vers ces traits las de voluptueux blasé, sur lesquels l'animation de la jeunesse n'a pas été remplacée par l'émanation sereine de la pensée. De ses brillantes années, cependant, il garde toujours l'extrême distinction

princière du port, et, sur sa joue flétrie, cette fossette particulière d'où lui venait une si avenante expression. François-Hubert Drouais, le plus superficiel, le plus frelaté des portraitistes, a été le véridique interprète de cette époque factice. Il eut du talent juste à point pour elle et disparut avec elle, n'ayant guère pu peindre qu'à l'occasion de son avènement le monarque suivant, ni, plus loin que leur adolescence, le comte de Provence et le comte d'Artois, ce meneur des autres réjouissances qui précédèrent la Révolution.

Quelques mots suffiront pour résumer sa vie, écourtée, mais facile et riante, en quelque sorte, comme sa peinture. Il naît le 14 décembre 1727, épouse, le 7 juillet 1758, Anne-Françoise Doré, fille d'un maître serrurier, dont les biographes vantent le charme et l'intelligence. La compagne fine et gracieuse qu'elle devait être en effet nous est apparue à une vente du printemps dernier, dans une image exécutée par son mari, qui fut disputée au poids de l'or. Drouais réussit à faire d'elle un peintre de talent, une collaboratrice précieuse à qui il confiait probablement, comme nous le verrons, l'exécution des nombreuses copies qu'on lui demandait de ses œuvres. Il en aura trois enfants. En 1754, il est agréé à l'Académie, où il rejoint son père, et titularisé le 27 novembre 1758, sur la présentation des portraits des sculpteurs Guillaume Coustou (musée de Versailles) et Edme Bouchardon (musée du Louvre). Il voit dès lors affluer à lui les commandes. Une lettre qu'il adresse en 1770 au marquis de Marigny, directeur général des Bâtiments, nous le montre ayant son atelier réservé aux Tuileries. Il a le titre de peintre du roi. La Dubarry, le comte et la comtesse de Provence, l'ont spécialement attaché à leur personne. Il est au faîte des honneurs officiels que comporte sa profession, ayant, depuis plus d'un an, rang de conseiller à l'Académie, quand il meurt d'une affection cardiaque, le 21 octobre 1775. Avec le succès, il avait vu venir aussi la fortune. Il se disposait à s'installer dans un bel hôtel qu'il venait de faire bâtir en ce faubourg Saint-Honoré où avait toujours résidé sa famille. L'aménagement de cette nouvelle demeure avait été l'objet de tous ses soins. Peut-être même avait-il eu, au début, la pensée de confier une partie de l'ornementation au talent fraîchement révélé de Fragonard ; on le trouve en effet, à un moment, possesseur de quatre dessus de porte, dus à l'allègre décorateur ; mais il les cède en 1768 à la Dubarry, pour l'embellisse-

ment d'une salle de l'ancien pavillon de Louveciennes, dont elle s'occupait de faire un cadre digne de sa beauté, en attendant la construction de l'exquis pavillon de Ledoux.

Son art sut tout de suite flatter le goût futile, en poursuivant cette joliesse si au gré d'une époque où les femmes ramenaient à elles les ten-

F.-H. Drouais. — La Petite fille au chat.

dances de tous les arts. Des mains de son père, il avait d'ailleurs passé entre celles d'éducateurs particulièrement dévoués à la mode, Nonnotte, Carle Vanloo, Natoire, en dernier lieu Boucher, duquel il procédait surtout; il avait en effet emprunté à ce dernier les coquetteries de son coloris, les formes arrondies de son dessin, et introduit dans le portrait ses poses et ses arrangements maniérés, avec ses fonds de paysage en décors d'opéra.

Ses débuts à l'exposition de 1755 donnèrent déjà sa mesure. Il y partagea les faveurs du public avec Greuze, qui hasardait aussi son premier

envoi. Outre une grande figure de femme, il exposait six portraits anonymes sous le même numéro au nombre desquels, — nous l'apprenons par les notes de critique du temps — celui de sa mère, et certain petit écolier ou « polisson », comme l'on disait, qui fit l'émerveillement général. On vanta la fraîcheur, le moelleux des couleurs. On fut surtout frappé, dans cette dernière toile, du vif effet de la lumière « assemblée au centre du tableau, et dispersée ensuite avec la plus grande justesse et délicatesse de dégradation »[1]. Quelques-uns prononcèrent même le nom de Rembrandt[2], adjoint, il est vrai, à celui de Grimoux, ce qui diminue considérablement l'éloge, mais laisse du moins entendre qu'il recherchait une certaine gamme de tonalités brunâtres et chaudes. Il délaissa dans la suite cette note rembranesque édulcorée, sans toutefois y renoncer absolument, car, dans la série de ses portraits, il n'est pas rare d'en retrouver quelque réminiscence.

L'enseignement de Boucher l'avait plus nettement orienté du côté des Flamands. C'est à eux qu'il faut en effet s'adresser si l'on veut posséder le secret des fraîches carnations. C'en était, par exemple, un morceau joliment inspiré, que cette image de fillette jouant avec un chat qui, dans une vente récente[3], atteignit le prix exagéré de 51.000 francs. Les chairs, dans ce bibelot d'art, étaient un régal des yeux, par la vérité de leurs nuances délicates, par la plénitude et la franchise de leur modelé, où se lisait le tracé d'un pinceau tout heureux de glisser sur le galbe d'une épaule ou de faire sentir l'épaisseur de la forme. Mais de tels morceaux sont rares chez Drouais et viennent seulement rappeler des modèles dont son art n'est trop souvent qu'une dégénérescence.

Il avait, en effet, la manie de brillanter et d'embellir tout. Il ne peignait qu'avec des demi-teintes, pour arriver à plus de vaporeux[4]. Afin d'assurer au coloris plus de pureté, il faisait usage, notamment dans les carnations, de dessous blancs, significatifs de sa manière, et de celle des

1. *Sentiments sur plusieurs tableaux du Salon de 1755*, par Delaporte.

2. *Lettres à un partisan du bon goût.*

3. Succession de Mme Vve G. de P..., vente du 3 avril 1904 à l'hôtel Drouot. Ce portrait ne serait-il pas celui de Mlle Belsi, la petite parente et suivante de la Dubarry ? Drouais, dans le mémoire de ses travaux exécutés pour la comtesse, réclame 720 livres pour une image de cette fillette représentée jouant avec un chat.

4. *Coup d'œil par un aveugle sur le Salon de 1775.*

F.-H. Drouais. — Le Sculpteur Bouchardon.

Gravure de Beauvarlet.

artistes qui travaillaient autour de lui. Cela avait fini par tourner au plâtreux, au blafard, et par exaspérer Diderot : « Tous ces visages-là, disait le critique, ne sont que du rouge vermillon couché sur de la craie... », et il les comparait aux figures des promeneuses que « l'on voit passer dans leurs chars dorés sur le Rempart : il n'y en a pas une de laide sur le devant ou sur le fond de la voiture, et pas une qui ne déplût sur la toile. Ce n'est pas de la chair, car où est la vie, l'onctueux, le transparent, les tons, les dégradations, les nuances ? Ce sont des masques de cette peau fine dont on fait les gants de Strasbourg[1] ». Quelques-uns excusaient précisément le peintre, en prétextant que ces chairs farineuses étaient attribuables au fard dont n'aurait alors osé se passer une femme élégante, et qui finissait, à la longue, par faire perdre à la peau sa transparence[2]. Il est à noter que, malgré l'emploi de teintes qui veulent être flatteuses aux yeux, il y a généralement comme de la tristesse dans le caractère de ces têtes, où la bouche sourit et non le reste du visage. Le peintre sait, en effet, animer l'ensemble par le coloris, les ajustements, l'attitude : il ne sait pas donner de la vie à ses figures. Il néglige aussi trop souvent le relief, le sacrifie à la couleur aimable. Et, comme tout est faux dans son art, s'il lui arrive d'introduire des fleurs dans une composition, « elles ressemblent plutôt à des fleurs d'Italie qu'à des fleurs naturelles[3] » ; les chats, les chiens, y sont en carton ; les cheveux sont rendus par une teinte uniforme « qui leur prête l'aspect de crème fouettée[4] » : ses fonds de paysage sont, comme nous l'avons dit, des décors d'opéra.

Tout ce vain artifice se relève cependant par de réelles séductions. Ce faire soigné sait s'aviver d'une facilité spirituelle ; le dessin est coulant, la touche appliquée çà et là avec une certaine liberté. Le piquant ne manque pas non plus dans le chiffonné des robes, souvent coquet et précieux jusqu'à l'exquis. Il y a surtout des tons d'étoffes, des roses principalement, modulés avec un agrément infini, et dont la pureté témoigne d'une particulière exigence du peintre, quant à la qualité de fabrication de ses couleurs. Ses contemporains présageaient à ses toiles une longue

1. Salon de 1765.
2. *Lettre à M*** par Mathon-Delacour sur le Salon de 1765.*
3. *Lettre de Raphael le jeune sur le Salon de 1775.*
4. *Diderot et l'Ombre de Raphael au Salon de 1771.*

conservation[1] ; ils ne se sont point trompés : quand il s'en présente dans une vente, elles charment par leur apparence toute native.

Le portrait d'homme ne pouvait être le fait d'un pinceau tendre et

F.-H. Drouais. — Le Jeune duc de Choiseul.

rosé comme celui-là. A force de s'attacher aux qualités qui plaisent à la femme, Drouais avait fini par oublier celles qui conviennent aux figurations viriles. Une toile importante, le portrait d'apparat que le comte de Provence (Louis XVIII) lui avait commandé en 1773, pour la ville d'Angers,

1. *Nécrologe*, article de J. Castillon *Revue universelle des arts*, t. X.

capitale de son apanage[1], ne représente qu'un costume de gala, tout resplendissant de soie, de satin, de dentelles, de broderies, posé sur un mannequin ; le comte de Provence avait alors une vingtaine d'années : le peintre traduisit en une insignifiante figure poupine la fraîcheur d'adolescence de ce prince, qui passait pourtant pour précocement sage et réfléchi, et « dont ces qualités, constate Bachaumont, formaient le caractère de tête distinctif[2] ».

PROSPER DORBEC

(A suivre.)

1. Le tableau, ou une répétition de ce tableau, est au musée de Versailles.

2. Il avait cependant réussi antérieurement un certain nombre de portraits d'hommes : outre les deux tableaux de rigueur commandés à la suite de son agrément à l'Académie, les images de Buffon, en 1761 (avec celle de Mme Buffon) ; de Turgot, vers la même époque ; de Diderot ; du prince Galitzine, ambassadeur de Russie en 1763 ; la charmante figure de Bandieri de Laval, maître à danser des Enfants de France, mais ici la joliesse efféminée de son modèle le ramenait aux coquetteries de son art habituel, et, plus que dans les attributions d'aucun autre, il était dans les siennes de portraiturer ce pimpant professeur de maintien et de bonnes manières ; il le peignit en 1765, pendant un séjour de la cour à Fontainebleau. — Un de ses succès les plus justifiés fut même un portrait d'homme, celui de l'archevêque de Rouen, en habit noir et rochet. Il n'y avait dans cette peinture, selon Diderot, « nulle prétention, nulle manière... La nature la plus noble dans sa simplicité... Beaucoup d'effet... Rien de la couleur fade et blanchâtre accoutumée, une grande finesse de tons, beaucoup d'art dans le rendu des étoffes et des dentelles... Une belle chose à rappeler le temps de Largillière ». Il l'exposa au Salon de 1769 ; mais il faut dire que l'exécution en remontait à dix années auparavant. Le temps avait apporté l'accord le plus heureux à la finesse du coloris. Ce tableau, rappelant un Drouais oublié, avait causé une réelle surprise (*Nécrologe*, 1775, *Sentiments sur les tableaux exposés au Salon de 1769*).

LES MUSÉES D'ALSACE

(PREMIER ARTICLE)

LE MUSÉE DE COLMAR

On a beaucoup parlé, depuis quelques années, des musées d'Alsace. Mais les érudits français n'ont jamais entrepris une étude d'ensemble et, par suite, n'ont pu formuler une définition du musée alsacien. Les uns, entraînés par leur dilettantisme, sont allés chercher à Colmar l'opinion moyenne de la critique. Les autres ont vu Strasbourg trop à la légère et n'ont fait que glisser sur des questions capitales, dont certaines même leur ont échappé. Mulhouse, Saverne, Schlestadt, ont été passés sous silence. On a vu des peintures, on a prononcé les mots : « *Petit Carnavalet* » et « *Cluny minuscule* », devant des sections qui, au point de vue alsacien, représentent le plus pur de l'existence du pays depuis l'annexion. Il ne s'agit pas de traverser ces musées en imaginant, une fois de plus, des regrets douloureux. Il s'agit de savoir où en est la question *Musée* en Alsace : rien de plus. L'art a-t-il gagné ou perdu depuis les cruels événements de 1870 ? Il a gagné. Les critiques de Taine et de L. Clément de Ris ne disent plus rien au visiteur étonné. A Strasbourg, à Colmar, à Mulhouse, le sens véritable de l'œuvre d'art a décuplé depuis quelque dix ans. Il a une précision qui manque malheureusement trop aux provinces restées françaises, et cette qualité est née du contact quotidien avec les

érudits qui affluent sans cesse d'Allemagne en Alsace. Il faut reconnaître leur assiduité. Jamais le sol artistique de l'Alsace n'a été plus remué que depuis l'annexion. Mais la science germanique n'a pas de mesure, et son désir de tout ramener au giron allemand ne pouvait échapper à l'Alsacien. Aiguisé par cette force, ramené de notre éclectisme à ses vertus régionales, il a compris que, sur le terrain du musée, il fallait organiser la victoire. Il s'est servi de ce que les vainqueurs avaient de barbare, de mécanique, de factice. Il a soumis notre œuvre — car les musées d'Alsace la resteront à jamais — au régime d'une discipline rigoureuse. Il ne faut pas les regarder trop vite, en passant. Idéal du musée régional autonome, le musée alsacien ne se comprend pas à la légère.

En première ligne d'une étude d'ensemble sur les musées d'Alsace doit figurer le musée de Colmar. Or, comme la désignation de ce musée essentiellement alsacien, *Musée Martin Schongauer*, a été contestée au profit d'une nouvelle, *Musée Mathias Grünewald*, il importe de parler tout d'abord de cette question, qui est la plus importante de l'art en Alsace. Cela, beaucoup plus en raison du sens que la critique lui donne depuis quelques années, que du rôle très secondaire qu'elle doit jouer dans l'ensemble de l'art alsacien. En effet, il est utile de savoir si, dans la traditionnelle Alsace, une œuvre du XVIe siècle attribuée à l'artiste allemand, que l'on veut nommer Mathias Grünewald, peut usurper la place prépondérante que les fondateurs du musée de Colmar ont donnée, dès le début, à l'œuvre de Martin Schongauer, artiste alsacien par excellence, au XVe siècle. De deux paradoxes littéraires est née cette prétention qui, si elle était justifiée, interdirait toute hypothèse d'une *école d'Alsace*. L'un de ces paradoxes, bien anodin, a pour auteur M. Verhaeren, en 1894 : « Le musée de Colmar, dit-il, qu'on s'obstine à appeler le musée Schongauer, alors qu'il serait si juste de l'appeler musée Grünewald ». L'autre, plus agressif, est de M. J.-K. Huysmans qui, par un étrange parti pris, vient de déclarer que, dans le musée de Colmar, l'œuvre de Martin Schongauer *s'écroule* devant celle de Mathias Grünewald. Il s'ensuit, d'après ce dernier critique, que l'artiste si complexe supposé Grünewald serait un *primitif*, et, en l'espèce, un primitif de l'art alsacien. Certes, il n'est rien de moins primitif que l'art du maître dont nous allons parler. Par suite,

dans l'analyse des influences qu'il subit, il ne suffit pas de croire qu'il procède tout simplement de Martin Schongauer et d'Albert Dürer, ce qui

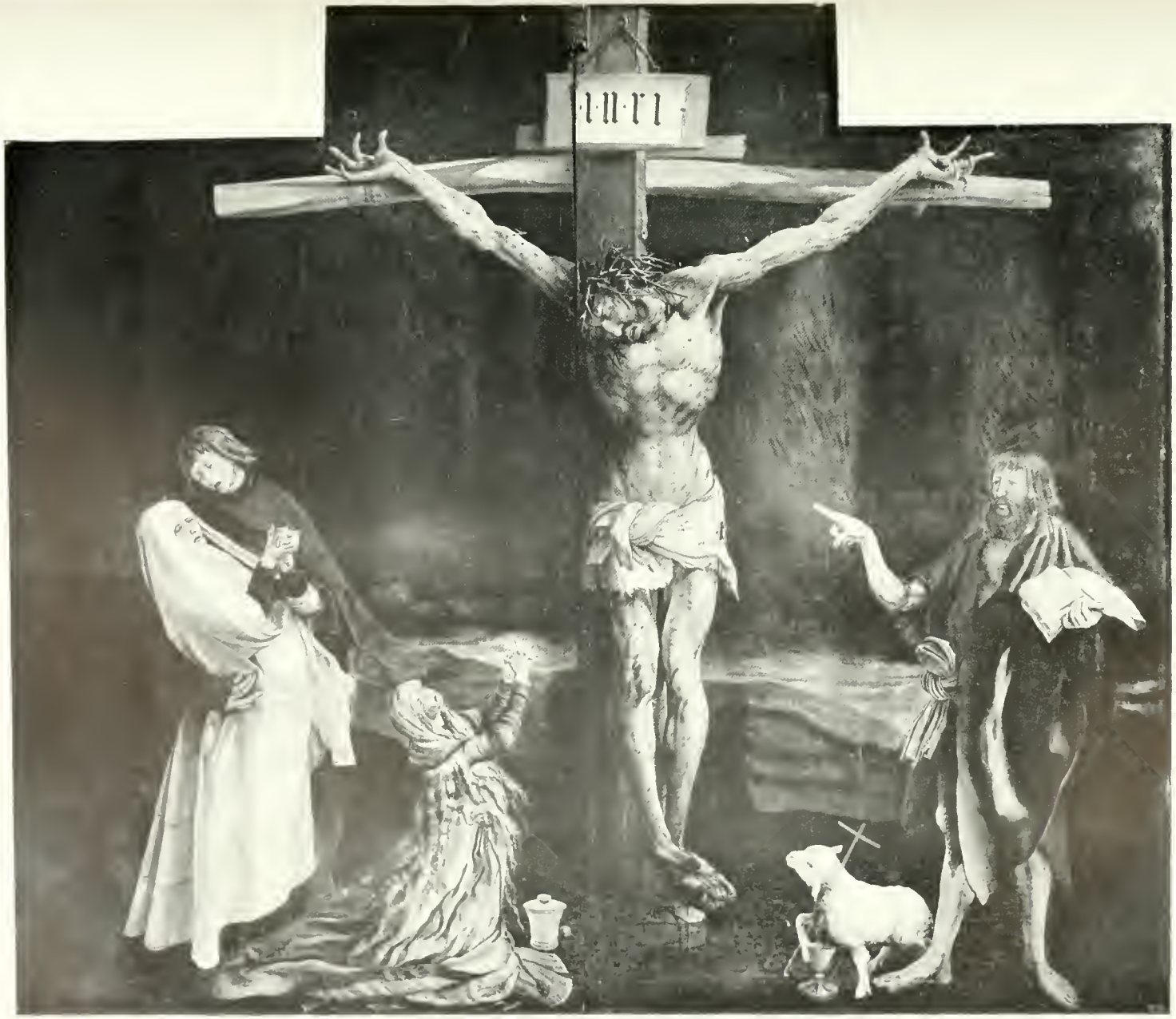
PARTIE DU POLYPTYQUE D'ISENHEIM
(Musée de Colmar).

n'est pas exact quant au second artiste, mais de regarder de près son œuvre. Quittant donc le domaine des éternelles redites, nous voudrions indiquer un autre courant de recherches et dire pourquoi le polyptyque du musée de Colmar est une œuvre dans la tradition alsacienne, par son

inspiration et par sa destination. Jusqu'à ce jour, on a eu le tort de croire que l'auteur de cette œuvre avait fait ce que bon lui semblait ; qu'il lui avait suffi d'arriver à Isenheim avec ses idées, sa technique, peut-être le prestige de travaux antérieurs, pour faire, sans indications préalables, ce que ni Martin Schongauer, ni Holbein le vieux, ni aucun des artistes alsaciens ou immigrés ne s'étaient jamais vus libres d'imaginer. C'est là le grand défaut des critiques allemands, belges et français qui, tout au désir de glorifier Mathias Grünewald et de lui faire dominer l'Alsace artistique, oublient les raisons d'être de son œuvre, le but de ceux qui l'ont commandée, les habitudes du pays pour lequel on la réalisait.

Au point de vue alsacien, que faut-il entendre par Isenheim ? Pour les visiteurs du musée de Colmar, c'est l'endroit où se trouvait, avant la Révolution, le polyptyque dont nous allons parler. Pour les amateurs, Isenheim est le deuxième centre d'art alsacien qui, au XVIe siècle, éclipsa le Colmar du siècle précédent. Enfin, pour les historiens soucieux d'étayer leurs opinions, Isenheim a été l'un des couvents de l'ordre français des Antonites du Dauphiné. On sait que, jusqu'à la fin du XVe siècle, le rôle de ces religieux y avait été double. Ils dirigeaient une léproserie pour les malades atteints du feu Saint-Antoine, du mal des Ardents ou du mal vénérien, contre lesquels les Antonites possédaient un remède connu sous le nom de *Saint-Vinage*. Mais nous savons encore que deux abbés successifs d'Isenheim, au XVe siècle, le Poitevin Jean Bertorel et le Savoyard Jean d'Orliac, jouaient un rôle nettement français dans l'Alsace, province du Saint-Empire. Enfin, nous avons la preuve que les Antonites se donnèrent la mission d'être rivaux des Dominicains, en toutes questions de prosélytisme et de revenus. Ils faisaient, dans la Haute-Alsace, ce que les Jésuites firent plus tard dans la totalité du pays. Par suite, naquit naturellement une rivalité entre Colmar et Isenheim, entre le célèbre couvent d'Unterlinden et celui des Antonites. Telle était la situation, quand, en 1490, l'Italien Guido Guersi succéda au Savoyard Jean d'Orliac.

Dès son arrivée à Isenheim, Guido Guersi songea à embellir le couvent. Il fit appel aux artistes du pays, et fort probablement à ceux d'Allemagne, par déférence pour l'empereur Maximilien Ier qui, dans le blason de l'ordre,



MATHIAS GRÜNEWALD (?). — LE CRUCIFIEMENT

Double panneau du polyptyque d'Isenheim. Musée de Colmar.

venait d'ajouter l'aigle impériale au tau de Saint-Antoine. Il convia aussi les artistes de la Suisse, afin de se ménager les bonnes grâces de l'évêque de Bâle, dont dépendait Isenheim. Martin Schongauer vint le premier et peignit un autel collatéral ; Holbein le vieux suivit et, entre autres choses, peignit un second autel collatéral. Enfin parut Mathias Grünewald ou, si l'on veut être plus circonspect, *le Maître du polyptyque d'Isenheim*.

L'inventaire des commissaires Marquaire et Karpff, en 1793, nous décrit ainsi le maître-autel où se trouvait le polyptyque. Il a *la forme d'une armoire ;* les volets se ferment sur une statue de saint Antoine ; il y a des bustes sculptés au-dessous. Au musée de Colmar, la partie sculptée de cet autel comprend trois figures de grandeur naturelle en bois de tilleul doré et polychromé : un *Saint Antoine* assis, portant un livre et s'appuyant sur le tau, un *Saint Augustin* mitré et tenant une crosse, avec Guido Guersi agenouillé à ses pieds, un *Saint Jérôme* en cardinal avec le lion. Au-dessous, de part et d'autre d'un Christ bénissant, les apôtres distribués en quatre groupes de trois : toutes ces figures en buste et polychromées. Les trois premières sont de la deuxième moitié du XVe siècle et doivent être attribués aux artistes franc-comtois ou même bourguignons qui, vers la même époque, taillèrent les deux *Saint Thiébaut* de la cathédrale de Thann et le groupe de *Sainte Sophie avec les trois Vertus*, de l'église d'Eschau. Cela implique donc leur préexistence au polyptyque, dont elles sont l'idée génératrice. Peut-être même le personnage agenouillé est-il Jean d'Orliac et non Guido Guersi. Les treize bustes sont du XVIe siècle ou, si l'on veut, de l'extrême fin du XVe siècle alsacien, qui n'est pas très précise. En effet, une inscription tracée au pinceau derrière le groupe des apôtres Jacques, Siméon et Thadée, revendique cette partie de l'autel et son baldaquin pour l'auteur présumé des stalles de Vieux-Brisach : *Seb. Beychel, 1493*.

La partie peinte de l'autel d'Isenheim comprend *le Crucifiement* signalé par l'Inventaire : *la Résurrection* et *l'Annonciation*, qui sont au revers des deux panneaux constituant la scène précédente ; une *Nativité* formant diptyque avec un *Concert d'anges* et dont le revers figure *la Tentation de saint Antoine* et *la Visite de saint Antoine à saint Paul ermite*. Deux panneaux indépendants représentent *Saint Sébastien* et *Saint Antoine*, et deux autres, en forme d'antepedium, *la Mise au tombeau*. Cela fait un total de neuf sujets, dont la réunion en polyptyque, non compris le

dernier, qui est postérieur et d'un autre peintre, composèrent, avec les sculptures du musée de Colmar et celles qui disparurent à la Révolution, le célèbre maître-autel d'Isenheim. Sur l'agencement du polyptyque et son jeu, il est inutile d'émettre de nouvelles hypothèses après celle de L. Clément de Ris et celle de M. Fritz Baumgarten, qui est plus récente. Retenons simplement, en faveur de l'attribution à Mathias Grünewald, la présomption assez discutable de ce dernier critique. Dans *la Visite de saint Antoine à saint Paul ermite*, les deux personnages seraient Guido Guersi et Mathias Grünewald, dont les deux portraits d'Erlangen et de la collection O. Eisenmann, de Cassel, semblent s'identifier avec le visage du saint Paul de Colmar, et l'un des personnages d'un tableau de Fribourg. Il est vrai qu'un autre critique — et de ceux qui ont le plus restitué ou fait hommage d'œuvres indéterminées au maître d'Aschaffenbourg, — M. F. Rieffel, préfère que Mathias Grünewald soit le *Saint Sébastien* adulte, de Colmar. Mais, bien que cette assertion soit basée sur la similitude de l'un des personnages du frontispice des *Comédies de Roswitha* (1501), — dont les gravures sur bois deviennent œuvres de Mathias Grünewald pour la circonstance — et le portrait de l'artiste dans la *Teutsche Academie*, de Sandrart, il convient d'être prudent en ce jeu si paradoxal dont le polyptyque d'Isenheim est la récompense. S'il est sage de douter des dires de Sandrart dès qu'il parle d'un lieu où l'on veut reconnaître Isenheim, à plus forte raison devient-il de rigueur de ne pas tabler sur son iconographie de l'artiste. Quant aux portraits d'Erlangen, datés de 1529, et de Cassel, monogramme et date en sont douteux. Il est des portraits qui naissent pour les besoins d'une cause : le XIXe siècle n'en a pas le privilège, si tant est que ces dessins soient anciens. Même en admettant leur ancienneté, rien ne nous oblige à la faire entrer en ligne de compte pour l'attribution d'une œuvre dont certaines parties ont des répliques banales qui en laissent supposer la popularité, sinon la contrefaçon, dès le XVIe siècle. Il y a autant de témérité à vouloir qu'un artiste n'ait pu se portraicturer, par trois fois, que sous l'allure toute adventice du saint Paul ermite de Colmar, qu'il y en a à reconnaître dans le saint Antoine l'abbé Guido Guersi, barbu pour la circonstance. Là est le côté faible de la discussion. Trois saint Antoine peints par le pseudo-Grünewald, sous l'abbé Guido Guersi, ne diffèrent en rien de celui que peignit Martin Schongauer, peut-être sous l'abbé Jean

d'Orliac. Les quatre reproduisent le *Saint Antoine* sculpté qui, lui, est un prototype de l'Ordre des Antonites importé de France.

Quel est donc l'auteur du polyptyque d'Isenheim ? La critique moderne est actuellement d'accord pour l'attribuer à Mathias Grünewald, mais

CONCERT D'ANGES. — LA NATIVITÉ.
Double panneau du polyptyque d'Isenheim (musée de Colmar)

voici qu'un ouvrage récent, publié à Colmar par un auteur qui a vécu dans l'intimité de ce cas de tératologie géniale, se refuse à accepter l'attribution[1]. Il est évident que nous ne pouvons plus revenir aux hypothèses de Woltmann, en faveur soit, de Hans Baldung Grien, soit de l'artiste auquel fut

1. *Der Isenheimer Altar und die Gemälde Grünewalds*, par Joseph Fleurent. In-8°. 43 p. et grav. Colmar, Walther Roock, 1903.

donné ce nom significatif : *der deutsche Correggio* (le Corrège allemand). Mais, si l'auteur du polyptyque d'Isenheim est d'une définition difficile, ainsi que son imitateur du triptyque de la cathédrale de Halle, des panneaux de la chapelle Saint-Antoine à la cathédrale de Bamberg, ou de *la Chute de Jésus sur le chemin du Calvaire*, du musée de Carlsruhe, hypothèse pour hypothèse, considérant l'origine et la nature des sujets qu'il traite, n'est-il pas permis de conjecturer qu'il peut avoir été un maître de l'école de Martin Schongauer, de la branche suisse ou de la branche transrhénane, comme le Suisse Hans Fries ou le Souabe Barthélemy Zeitblom, ses contemporains ? Quoi qu'il en soit, en cette question d'attribution, limitons la technique du polyptyque d'Isenheim au goût du clair-obscur dont les peintres du Rhin semblent faire montre dès la fin du XVe siècle, par suite d'influences indéterminées autres que celles des écoles du Bas-Rhin et de la Souabe. Il y a, dans le polyptyque d'Isenheim, la main d'un maître allemand du type de celui de *la Passion de Darmstadt*, mais beaucoup plus brutal, plus dans la tradition réaliste des peintres pour lesquels le portrait d'un contemporain était tout et la composition d'un tableau chose fort pénible. A Colmar, ce maître a joué le rôle passif d'un manœuvre de génie, qui réalise vingt aspects différents, selon qu'il lui est montré des œuvres flamandes, alsaciennes ou autres, que Guido Guersi lui parle d'une Italie dont il ne se fait aucune idée, ou qu'il lui fait adapter à ses compositions, tantôt des prototypes de l'Ordre des Antonites, et tantôt, en réaction contre les Dominicains, des pastiches de prototypes d'art religieux alsaciens. Le maître s'en tire à merveille, car il est coloriste dans la force du mot. Il se plie à toutes les exigences de celui qui doit lui imposer, à lui et à ceux qui l'aident, la forme et la couleur. Il est tour à tour outrancier dans *le Crucifiement*, fade et artificiel dans *la Résurrection*, disciple aussi fidèle que possible de l'école de Colmar dans *l'Annonciation* et *la Nativité*, dont la Vierge, quoi qu'on dise, vaut *la Vierge aux roses*, en observation du type alsacien. Quant à *la Tentation de saint Antoine*, elle se rapporte au *Saint Antoine tourmenté par les démons*, de Martin Schongauer. Ce panneau en est une traduction libre et magnifiquement peinte, rien de plus. L'auteur travaille d'après un modèle connu et, ce qui est plus grave, en pleine influence d'Albert Dürer, que l'on falsifie à [illegible] un modèle alsacien. Il n'a même pas les libertés des artistes

autochtones, du sculpteur Hanssen, de Colmar, qui, lui, travaille d'après Albert Dürer selon le goût du jour! Aussi, plus on examine de près le panneau de *la Nativité* et son *Concert d'Anges*, qui est, par excellence, le paradoxe pictural — au point où ce paradoxe confine au génie, — plus l'admiration augmente pour ce peintre, à qui tout choix sympathique est refusé. Composition extravagante, couleurs que l'on ne vit nulle part avant notre Gustave Moreau : tel est le domaine du *Maître du polyptyque d'Isenheim*. Son œuvre est un rêve de littérateur inapte à l'observation des règles de la peinture, les violant toutes, réalisant enfin une marqueterie d'hypothèses sorties méthodiquement du cerveau de l'astucieux abbé Guido Guersi. Il se peut, après tout, que Mathias Grünewald ait collaboré au polyptyque d'Isenheim. Le peintre au dessin si pénible, aux scrupules d'artiste si germaniques, a le droit de revendiquer les têtes du saint Antoine, du saint Paul ermite ou du saint Sébastien, leur robe du même rouge doublé de vert foncé, avec des plis calqués sur le grand *Saint Antoine* du maître-autel. Il est précis, il est brutal, mais il ne sait peindre que des visages. Par conséquent, que cet ouvrier dont le triomphe manuel est *le Crucifiement* du polyptyque et qui, dans *la Chute de Jésus sur le chemin du Calvaire*, du musée de Carlsruhe, se trouve pastiche la manière du peintre suisse Hans Fries et de sa *Décollation de saint Jean-Baptiste* du musée de Bâle, que cet ouvrier soit aussi le peintre des jaunes, des verts, des violets, des orangés, du *Concert d'Anges*, de *l'Annonciation*, de *la Résurrection*, et celui des paysages de la *Visite de saint Antoine à saint Paul ermite* ou de *la Tentation*, il est difficile de l'admettre. Les documents d'archives, toujours si loquaces sur les artistes qui ont travaillé en Alsace : Jean Tieffenthal, Martin Schongauer, Hans Baldung Grien, Holbein le vieux, etc., ne sont muets sur Mathias Grünewald qu'en raison du rôle subalterne, peut-être même du rôle négatif qu'il faut lui attribuer dans la conception du polyptyque d'Isenheim. Cette conception — l'œuvre proprement dite, en un mot — appartient toute entière à Guido Guersi, que vise la phrase relevée par le bibliothécaire Marquaire dans les archives d'Isenheim : *Auctor est iconis ad altare majus, sedilium in choro...*

Guido Guersi a donc imaginé seul, peint ou fait peindre, sous sa direction, par l'atelier d'Isenheim, un symbole de l'ordre des Antonites adapté

à l'Alsace. Il a voulu que son maître-autel, comme celui que l'abbé Ponce Hitte avait fait édifier à l'église abbatiale de Saint-Antoine en Dauphiné, fût la synthèse des traditions de l'Ordre. Il a choisi la forme des volets peints, parce que telle était la mode en Alsace, au XVe et au XVIe siècle. Avant lui, Jean d'Orliac, dans la statue de saint Antoine qui se réfère au type du *Moïse* de Claus Sluter, avait dû copier la grande statue du patron de l'ordre, œuvre d'Antoine Le Moiturier, sculpteur avignonnais de l'école de Bourgogne (1461 à 1464), qui ornait le portail de l'église abbatiale jusqu'à la Réforme. C'est ce qui nous oblige à ramener à des influences bourguignonnes ou franc-comtoises un certain nombre d'œuvres sculptées de la région du Sundgau et de la Haute-Alsace déjà citées. Que Guido Guersi, outre sa dignité, ait connu la maison mère de l'ordre des Antonites, cela ne laisse aucun doute. Dans les dix mille Italiens qui affluèrent à Saint-Antoine en Dauphiné, vers la fin du XVe siècle, il est permis de placer un personnage aussi considérable que l'abbé d'Isenheim. Or, au XVe siècle, à dater de 1426, un peintre avignonnais

L'Annonciation.
Volet du polyptyque d'Isenheim (musée de Colmar)

du nom de Robert Favier, faisant partie de l'atelier de l'église abbatiale, y avait peint à fresque trois des scènes que nous retrouvons dans le polyptyque d'Isenheim : deux relatives au patriarche de l'ordre : *la Tentation* et *la Visite de saint Antoine à saint Paul ermite*, la troisième ayant trait au *Crucifiement*. En cette dernière, en sus d'une mise en scène dont quelques éléments seront utilisés par le maître d'Isenheim, nous trouvons le saint Antoine barbu, tenant le livre de la Règle, qui a servi de type à celui du polyptyque, comme l'œuvre d'Antoine Le Moiturier a dû servir pour le *Saint Antoine* sculpté. Exception doit être faite, toutefois, pour le grand *Saint Antoine* debout sur un socle, qui est visiblement inspiré de celui que Schongauer peignit pour l'autel collatéral d'Isenheim.

La Résurrection.
Volet du polyptyque d'Isenheim (musée de Colmar).

Il est bien évident que nous n'entendons voir là que le simple début de la tradition artistique et iconographique de l'ordre des Antonites. Mais si nous constatons, par exemple, que le halo couleur d'arc-en-ciel, qui entoure le Christ de *la Résurrection* d'Isenheim, au XVIe siècle, a déjà été pratiqué, vers 1488, dans *la Vierge et l'Enfant-Jésus* du maître de Moulins, un premier jalon

est posé. Si, rapprochant le geste et le visage de la *Pietà* de Villeneuve-lès-Avignon, œuvre de 1470, de ceux de la Vierge qui se pâme dans *le Crucifiement* d'Isenheim, nous leur trouvons quelque analogie, il est permis d'aller plus loin. Si enfin, constatant, dans le *Concert d'anges* de notre polyptyque, la pratique des séraphins multicolores usités vers la fin du xve siècle par Jean Fouquet et surtout par Enguerrand Charonton, dans une région à laquelle appartenaient l'abbaye Saint-Antoine, en Dauphiné, et Avignon, d'où les Antonites tirent leurs artistes, il y a lieu de croire que le maître d'Isenheim n'ignorait point ce qui s'était fait en France avant lui. Nous ne cherchons pas à faire de ce maître un artiste français, ce qui est matériellement impossible ; nous enregistrons simplement les réminiscences de procédés français, que révèle l'étude de son œuvre, sans plus. C'est la partie que le polyptyque doit à l'ordre des Antonites.

Pour adapter un symbole de cet ordre à l'Alsace et atteindre le but qu'il se proposait, en réaction contre les Dominicains, il fallait au maître-autel autre chose qu'un saint Antoine. Guido Guersi ne fut pas longtemps à le savoir et à y remédier. Nous avons déjà vu ce que Martin Schongauer était venu faire à Isenheim. Nous pouvons supposer que son estampe du *Saint Antoine tourmenté par les démons* est une gravure de propagande commandée par l'abbé Jean d'Orliac. Il nous est aussi permis de dire que *l'Annonciation* et *la Nativité* du polyptyque sont les interprétations d'un texte que Martin Schongauer avait déjà rendu alsacien. Il ne reste donc plus que *le Crucifiement* qui est, au double point de vue des Antonites et de l'Alsace, le panneau le plus important du polyptyque. Dans *le Crucifiement* de Saint-Antoine en Dauphiné, le Christ qui occupe le centre de la fresque est de facture un peu siennoise ; il a les yeux clos, le flanc ouvert et l'attitude que *le Crucifiement* d'Isenheim prête à son Christ, avec une différence capitale dans la structure. Ce dernier est d'un effarant réalisme. Cloué, devant le paysage du Golgotha, sur une croix mal équarrie, il vient d'expirer. Le corps déjà verdâtre, couvert de plaies, hérissé de pointes de verges, s'affaisse, tirant sur les bras trop courts dont les doigts se crispent, faisant éclater les pieds aux orteils convulsés. La tête tombe, à droite, sur une poitrine démesurément grossie, la bouche s'ouvre pour vomir. A gauche, un saint Jean-Baptiste avec l'agneau à ses pieds. A droite, la

Vierge pâmée dans les bras de saint Jean. Devant ce groupe, la Madeleine levant ses mains jointes.

Nous avons déjà trouvé une des références de la Vierge ; le reste du groupe importe peu. Observons simplement que le même artiste a peint le saint Jean-Baptiste, car les draperies et la technique des visages sont les mêmes, à droite et à gauche. Mais, ce qui est moins compréhensible dans cette scène du XVIe siècle, c'est le style de la Madeleine. Il a existé en Alsace, jusqu'à ces derniers temps, une série de vitraux, dans l'église Sainte-Madeleine de Strasbourg, où se voyait un type absolument identique à la désespérée du panneau d'Isenheim. L'œuvre datait de 1481 et portait le caractère des estampes de Martin Schongauer, quant à la disposition des draperies dans la verrière du *Noli me taugere*. Si l'artiste du *Crucifiement* avait été seul, tout fait croire qu'il n'aurait pas introduit cette réminiscence, si artificielle qu'elle choque l'admirateur du saint Jean-Baptiste et du groupe de la Vierge et de saint Jean. Enfin, reste le Christ.

SAINT SEBASTIEN.
Panneau du polyptyque d'Isenheim (musée de Colmar).

On connaît trois exemplaires de ce Christ, attribués à Mathias Grünewald : celui de Bâle, celui de Carlsruhe et celui de Colmar. A Bâle, c'est une quantité négligeable. A Carlsruhe, il s'agit évidemment d'une grossière réplique, indigne du mystérieux artiste de Colmar.

L'auteur, prié de reproduire le caractère des deux panneaux d'Isenheim où se trouve la scène du Calvaire, essaie d'en reproduire le Christ. Ce Christ, il l'a vu sans le comprendre, en technicien. Le réalisme qu'il lui donne est maladroit et grossier. Il lui manque la trouvaille de l'artiste d'Isenheim, cette crispation des mains clouées sur lesquelles tire le corps en s'affaissant. Il croit y remédier en pliant en arc les bras de la croix et il n'aboutit, en son ignorance de l'anatomie, qu'à l'effet caricatural. De plus, le corps de son Christ a les chairs trop abondantes, et un visage de portefaix. Ce n'est pas l'artiste savant d'Isenheim qui a peint ce grotesque, et ce n'est pas lui surtout qui eût créé les deux personnages de droite et de gauche du panneau de Carlsruhe, si franchement stupides. A Colmar, le Christ est le résultat d'une tradition importée par les Dominicains, amenée à son plus haut point dès le XIVe siècle, détournée enfin, au profit d'Isenheim, par l'abbé Guido Guersi. Il existe encore, en Alsace, une série d'ancêtres du Christ attribué à Grünewald. Ce n'est pas amoindrir la valeur d'une œuvre que d'en chercher les origines : ce n'est pas diminuer le génie d'un artiste que de préciser les impulsions multiples qu'il a dû recevoir pour vivre de son métier, à l'époque où n'existait pas la liberté de réaliser ses conceptions. Donc, au point de vue de l'ordre des Antonites, si nous expliquons le geste du saint Jean-Baptiste d'Isenheim et les paroles dont il l'accompagne : *Illum oportet crescere, me autem minui* (« Il faut qu'il croisse et que je diminue »), par la rivalité d'Isenheim et de Colmar, c'est qu'en cette dernière ville étaient les sources du *Crucifiement*. En définitive, l'artiste du polyptyque importait peu à Guido Guersi. Nous savons que le célèbre monastère des Dominicaines d'Unterlinden de Colmar possédait deux palladiums que briguaient les Antonites d'Isenheim : une image miraculeuse de saint Jean-Baptiste et un crucifix justement célèbre par sa légende et par son réalisme. Négligeons la légende : une religieuse obligée de regarder ce crucifix expire dès qu'elle a levé son voile. Elle a cependant sa valeur dans l'esprit du peuple que Guido Guersi veut frapper. Il n'hésite pas à la prendre dans l'arsenal du prosélytisme de ses rivaux ; il a trouvé la raison d'être du maître-autel d'Isenheim, la scène capitale que l'on voyait tout d'abord et *quotidiennement*, quand le polyptyque était fermé sur le grand saint Antoine sculpté : *le Crucifiement*.

Le crucifix dont nous parlons est à Colmar, dans la collection Mangold,

qui le tient de la dernière des subtiliennes d'Unterlinden. C'est une œuvre du XIVe siècle, en bois sculpté et peint, dans la situation exacte — ou à peu près — du Christ d'Isenheim. Toutefois, elle va plus loin. Le maître du polyptyque ne voyait que les marbrures de la décomposition finale, celui du crucifix de Colmar voit cette décomposition se poursuivre. Les chairs des bras et des jambes quittent les os et tombent en lambeaux sanglants, la cage thoracique paraît décharnée, le visage exprime, mieux que celui du Christ d'Isenheim, qui n'en est que la caricature, la mort terrible d'un supplicié. Il n'est d'ailleurs pas le seul en Alsace : il en est, pour ne citer que ceux-là qui datent du XVe siècle, au musée de Colmar et à Kaysersberg. Il est permis de dire après cela que l'auteur du polyptyque d'Isenheim, quel qu'il soit, Mathias Grünewald ou d'autres, ne paraît rien avoir importé en Alsace que le prodigieux métier qu'il faut lui reconnaître.

SAINT ANTOINE.
Panneau du polyptyque d'Isenheim
(musée de Colmar).

Cependant, pour l'historien, il est une chose anormale dans le cas de Mathias Grünewald : la localisation à Isenheim de l'esthétique du maître de notre polyptyque. Cette œuvre, quelque belle qu'elle soit, n'a point occupé toute une existence de peintre. Situer le séjour de Mathias Grünewald à Isenheim, de 1493 à 1516, est oublier la teneur habituelle des traités que passaient les artistes du temps. De plus, Mathias Grünewald

n'ayant pas été un peintre officiel dont le prêt nécessitait des transactions diplomatiques, on peut identifier son caractère à celui d'Holbein le vieux. Mathias Grünewald serait donc une sorte de bohème qui promène son métier de pays en pays, jusqu'en 1530, date approximative de sa mort. Or, comment expliquer qu'un artiste, auteur du chef-d'œuvre qui fit époque en Alsace dès sa réalisation, n'ait travaillé qu'à Isenheim ? Il est aujourd'hui démontré que l'Alsace est la province de l'Allemagne qui a le mieux payé ses peintres. Il est démontré aussi qu'un des artistes d'Isenheim a ensuite travaillé pour une autre abbaye d'Alsace, Murbach, et que cet artiste est Holbein le vieux. Pourquoi Mathias Grünewald ne l'a-t-il pas imité ? Pourquoi les archives des autres couvents d'Alsace sont-elles aussi muettes que celles d'Isenheim ? Entre Martin Schongauer et Hans Baldung Grien qui, tous deux, ont vécu de leur métier en Alsace, sans avoir peint rien de comparable au polyptyque d'Isenheim, il est difficile de placer Mathias Grünewald, et surtout, de le substituer à l'abbé Guido Guersi.

Par conséquent, le fait de trouver à une frontière d'art des panneaux dont toutes les répliques sont médiocres ou douteuses, devrait diminuer l'ardeur de la critique à vouloir nommer ce qui est anonyme. Laissons le polyptyque d'Isenheim à l'Alsace. La question de son attribution est complexe entre toutes, en ce pays, traversé, de l'époque gothique à nos jours, par toutes les influences. Quand on a déterminé les origines et l'habitat d'un chef-d'œuvre, si les archives se taisent sur son véritable auteur, il faut attendre qu'elles parlent.

André GIRODIE

(A suivre.)

LOUIS DAVID

A PROPOS D'UN LIVRE RÉCENT[1]

Au lendemain du Sacre, le 18 décembre 1804, l'Empereur nommait le citoyen Jacques-Louis David son « premier peintre » : et, cette année, — comme pour évoquer le centenaire d'un événement dans l'art français, — le nouveau livre de M. Léon Rosenthal nous apporte le résumé précis et complet de la carrière de ce maître fort et déconcertant, *conventionnel* deux fois, pour ainsi dire, puisqu'il régenta l'École après avoir célébré la chute des tyrans.

Claire et prise de haut, cette biographie nous invite à méditer sur la nature double et sur l'étrange destin d'un peintre béni d'abord comme un sauveur, honni plus tard comme un tyran nouveau, mais toujours droit sur son piédestal rigide, éclaboussé par l'orage ou l'injure. Car son ascendant s'est manifesté jusqu'à nous. Un romantique n'écrivait-il pas, en 1860 : « David fut le père de toute l'école moderne en peinture et en sculpture ; il réforma jusqu'à l'architecture, jusqu'aux meubles à l'usage de tous les jours. Il fit succéder Herculanum et Pompéi au

1. *Les Maîtres de l'Art. Louis David*, par Léon Rosenthal, docteur ès lettres, professeur au lycée de Dijon (Paris, Librairie de l'Art ancien et moderne, 1904). — Un vol. in-8° illustré.

style bâtard et Pompadour, et ses principes eurent une telle prise sur les esprits que son école ne lui fut pas inférieure et produisit des élèves dont quelques-uns marchent ses égaux. *Il règne encore à quelques égards ;* et, malgré de certaines transformations apparentes dans le goût de ce qui est l'école aujourd'hui, il est manifeste que *tout dérive encore de lui* et de ses principes[1] ».

Qui parle ainsi ? Delacroix. Et si le chef des romantiques rend justice au chef des classiques, ce n'est pas uniquement par l'effet d'une commune sympathie pour la musique italienne ! Initié par Delacroix, Baudelaire, critique d'art, féru pourtant de *modernité*, n'a pas non plus médit de David. C'est en 1846, au *Musée classique du bazar Bonne-Nouvelle ;* et le poète futur des *Fleurs du Mal* gourmande « nos jeunes artistes » et les pseudo-romantiques de son temps : aveuglés par la couleur, ils ne peuvent entendre les « sévères leçons de la peinture révolutionnaire », ni sentir « l'austère filiation du romantisme, cette expression de la société moderne ». Or Baudelaire s'en étonne : il appelle respectueusement David « le fier Cimabue du genre dit classique » ; il reconnaît que le *Bonaparte au mont Saint-Bernard* est peut-être, — avec celui de Gros, dans la *Bataille d'Eylau*, — le seul Bonaparte poétique et grandiose que possède la France ; il salue *Marat* comme le chef-d'œuvre de David et l'une des grandes curiosités de l'art moderne, auprès de la *Mort de Socrate*, « admirable composition » rapetissée par son coloris ; bref, il aime et comprend cette époque hautaine et délicate qui s'élève si haut dans l'air froid du décor ; il réhabilite « cette peinture, qui se prive volontairement du charme et du ragoût malsains, et qui vit surtout par la pensée et par l'âme, — amère et despotique comme la révolution dont elle est née[2] ».

Tout imprévues qu'elles soient, ces romantiques sympathies à l'égard de David ne sont plus pour nous surprendre. L'âme qui « voltige » autour de la baignoire ensanglantée de Marat est la même qui planera, dans la *Scène de naufrage* de Géricault, sur le radeau de la Méduse, au Salon de 1819, ou qui fera claquer le drapeau de la Liberté sainte sur la *Barricade* de 1830. Delacroix honore David. Et cela s'explique. En effet, David, selon Delacroix, « est un composé singulier de réalisme et d'idéal ». Disons

1. *Journal d'Eugène Delacroix*, t. III, p. 383-385 (22 février 1860).
2. Charles Baudelaire, *Curiosités esthétiques*, 1869 (posthumes), p. 199-209.

mieux, et d'accord avec son nouveau biographe : David fut essentiellement un *réaliste* et le plus étonnant des réalistes. Il fut réaliste par tempérament, puis idéaliste par doctrine ; et le réalisme, que Delacroix appelait

Bélisaire demandant l'aumône (1781).
Musée de Lille.

ailleurs « l'antipode de l'art », n'est-il pas, de l'aveu même du romantisme, « la grande ressource des novateurs, dans les temps où les écoles alanguies tournent à la *manière* ? Le retour à la *nature* est proclamé un matin par un homme qui se donne pour inspiré ». De ce point de vue, et les points de vue « changent à chaque instant », David a devancé Courbet.

Mais, d'abord, avant de savoir pourquoi cet ascendant se prolonge, un

problème se pose : comment ce franc réaliste est-il devenu le plus abstrait

MARAT (1793).
Musée Moderne de Bruxelles.

des doctrinaires? Comment ce révolutionnaire épris de vérité sans voiles est-il devenu le plus absolu des autocrates ? Par quelles séries de méta-

J. L. David pinx

Ch

Mme SERIZIAT ET SA FILLE

(Musée du Louvre)

Collection de l'Art ancien et moderne

morphoses a-t-il passé du culte indépendant de la nature à la superstition de l'antique, et donné de trop bonne heure à la peinture la froideur du marbre et l'immobilité du bas-relief ?

Son caractère et sa carrière nous répondent.

Son caractère ? Il respire dans le portrait qu'il traça de lui-même en 1794, après le 9 Thermidor, en sa première prison de la maison des Fermes, « où il jouissait d'une liberté relative » : David s'est peint, la palette au pouce, assis dans un fauteuil, le regard fixé sur une glace invisible, le visage déformé par son exostose de la mâchoire, qui ne fera que grossir avec l'âge, et que nous retrouvons dans le portrait du vieux maître en exil, peint par Langlois, à Bruxelles, en 1824 ; physionomie d'un homme ombrageux, obstiné, positif, ardent, poli, loyal, régicide élégant, montagnard honnête, court de vues, simple de mœurs, impressionnable à l'excès, vite conquis par la tourmente qui passe ou le dieu qui vient, sans génie, sans au-delà, sans rêve. Un réaliste, au demeurant, capable de réaliser « sans arrière-pensée » d'immortels portraits !

Et sa carrière nous fait comprendre comment ce réaliste-né devint *peintre d'histoire*, c'est-à-dire champion de l'antiquité, quand elle le montre à nos yeux « grand écolier » candide, exposant sa jeunesse à la décadence sénile du genre Louis XV, lauréat tardif des concours de Rome, heureux d'aller oublier en Italie « le mauvais style de l'école française », ramené par la nature même vers l'antique, par le modèle vivant vers la statue, entraîné par sa probité native à la peinture sculpturale, se faisant, à l'approche de la Révolution, spartiate et romain, acceptant l'Empire comme un prolongement des temps nouveaux, saluant Bonaparte après Robespierre, imposant à la toile immense les royales merveilles du *Sacre*, après les nobles ivresses du *Serment du Jeu de Paume*, historien de l'époque, mais toujours fier de s'évader dans le passé parfait de *Léonidas* et des *Sabines*, hors du temps, vers les sphères sans date de l'esthétique, et de se purifier d'avoir osé peindre les hommes « tels qu'ils sont », en les peignant tels qu'ils « pourraient être », — selon la doctrine platonicienne de son contemporain Quatremère de Quincy, le second secrétaire perpétuel de la cinquième classe de l'Institut, qui considérait notre XVIIIe siècle français comme un simple « entr'acte ».

Cependant, même sous le règne des Coypel et des Van Loo, disciples

abâtardis des Carrache, ce XVIIIe siècle français, tant décrié, préparait en souriant de grandes choses : « Il ne faut pas être injuste pour notre nation, — disait encore Delacroix, décidément bien inspiré, dans sa vieillesse, — il était réservé à notre pays de ramener à son tour le goût du simple et du beau. Les ouvrages de nos philosophes avaient réveillé le sentiment de la nature et le culte des anciens. David résuma, dans ses peintures, ce double résultat. Il est difficile de se figurer ce que fût devenue dans ses mains une nouveauté si hardie pour l'époque où elle se produisit, s'il eût possédé les qualités extraordinaires d'un Michel-Ange ou d'un Raphaël... Elle fut, toutefois, d'une portée immense, au milieu du renouvellement général des idées et de la politique [1] ».

Oui, David résume son temps, il le personnifie dans son étroite grandeur, même quand il croit s'exiler volontairement en plein idéal. Aussi bien il ne fit pas une révolution : il la subit d'abord, pour l'incarner ensuite. M. Rosenthal a fort bien vu que l'auteur cornélien des *Horaces* fut moins l'initiateur que le représentant le mieux doué de cette métamorphose du goût français. Le biographe de 1904 a vu juste parce qu'il a suivi le révolutionnaire d'autrefois dans le détail de sa vie. Parisien, né le 30 août 1748, au quai de la Mégisserie, de parents négociants (que les uns disent marchands de fer et les autres merciers), le jeune David, après une rhétorique un peu tiède, fit partie de cette éphémère École Royale des Élèves protégés, que M. de Marigny, frère de la Pompadour et marquis parvenu, s'était mis en tête de créer, pour réagir contre le faux goût auquel sa sœur avait donné son nom. C'était l'époque enthousiaste des premières fouilles pompéiennes ; et la France frivole commençait à s'en émouvoir : à Paris même, en plein règne des bergers galants, le comte de Caylus et Cochin, bientôt suivis par Diderot, prêchaient la lecture d'Homère, invoquaient le vieux nom de Rome, opposaient le grand, le sévère, à la mignardise, et l'*histoire* au libertinage des grâces poudrées. Depuis les recherches de Jal [2], on sait que David n'était pas le petit-neveu de Boucher ; mais l'influence première de Boucher sur David n'est point une légende : elle apparaît, au Louvre même, dans le *Combat de Minerve contre Mars*, toile signée par un artiste de vingt-trois ans et couronnée par l'Académie Royale

1. *Journal d'Eugène Delacroix*, t. III, p. 430-431 (9 octobre 1862).
2. *Dictionnaire critique* (1867), article *David*.

en 1771. Et le grand prix de 1774 dénote encore la « manière française ».

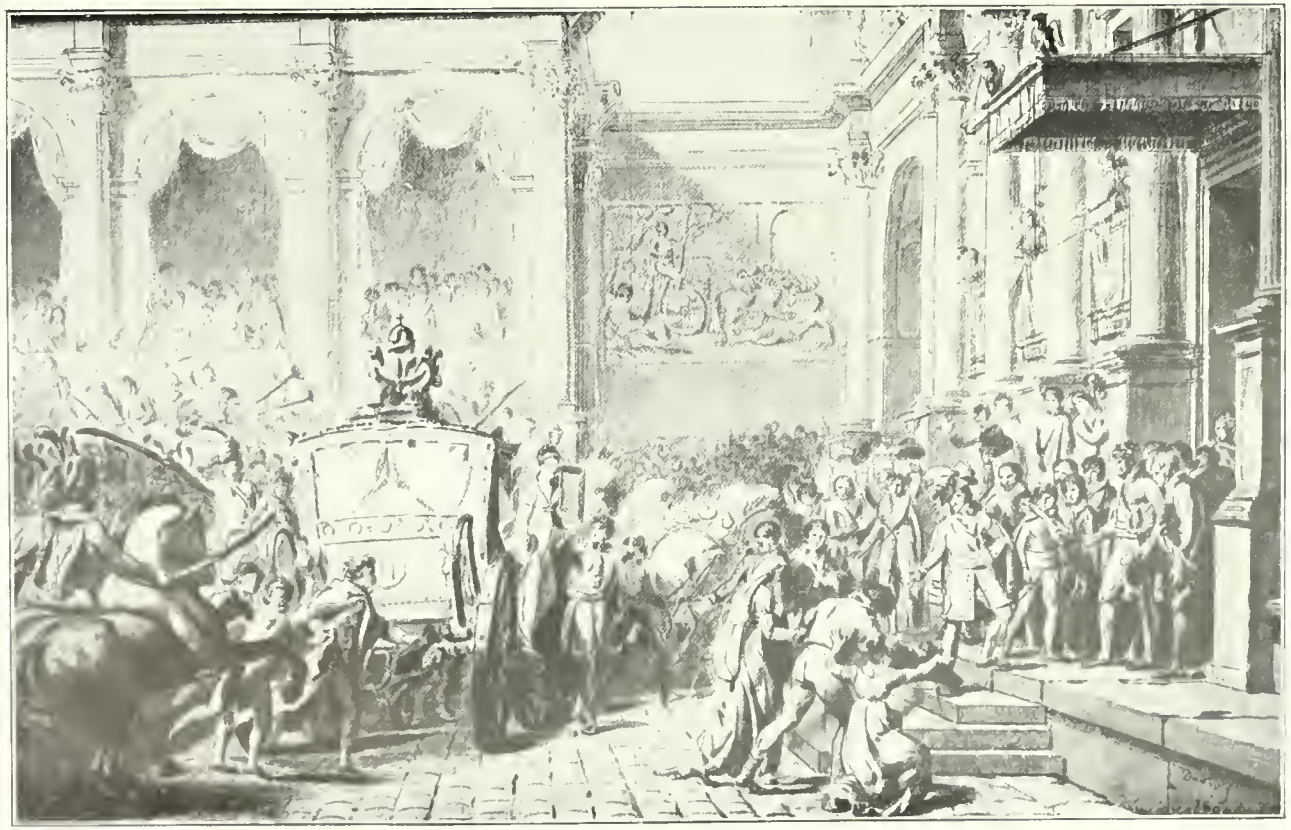
La Famille de Michel Gérard.
Musée du Mans.

Voilà David parti pour la Ville Éternelle avec M. Vien, « le sectateur de la nature et des Grecs », nommé directeur de l'Académie de France au

palais Capranica, et qui s'illusionnera plus tard sur son rôle dans la conversion de son élève : « Je n'ai fait qu'entr'ouvrir la porte ; c'est M. David qui l'a ouverte toute grande ». A Rome, le grand écolier brûle ses idoles : il s'en voudra bientôt de ne pas voir *l'antique tout cru*, de l'assaisonner encore « à la sauce moderne » et de sacrifier à *l'expression* qu'il appellera plus tard *la grimace*[1]. A Rome, ce sont les barbares du Nord qui font la loi, c'est la jeune Allemagne, en train de rapprendre à l'Italie dépravée les austères sensations de la Beauté pure : Winckelmann est venu, Gœthe viendra : mais le Parisien Louis David réalisera pleinement ce qu'avait prétentieusement ébauché Raphaël Mengs, et la France, où le chevalier Glück fait applaudir ses chefs-d'œuvre, accomplira la réforme, à la grande joie du chevalier Pompeo Battoni ! En 1781, c'est *Bélisaire*, accompagné du portrait très vrai du *Comte Potocki ;* au Salon de 1785, ce sont *les Horaces*, inspirés par ceux de Corneille ; en 1787, c'est *la Mort de Socrate*, qui renoue noblement la tradition du Poussin ; à la fois réaliste et classique, notre XVIIe siècle se ranime à la veille d'une Révolution qui voudra se montrer plus romaine encore : au Salon de 1789, moins de six semaines après la prise de la Bastille, voici *Brutus ;* et sa sublime cruauté, sacrifiant ses fils coupables à la patrie vengée, ne présage-t-elle pas la cornélienne rigueur de 93 ?

Ouverte par Le Brun pour endiguer les vieux abus des maîtrises, la vieille Académie Royale, après un siècle et demi d'existence, était devenue tyrannique à son tour : c'est en lui déclarant la guerre que le bouillant David se trouva lancé dans la politique et devint membre de la Convention. L'âme révolutionnaire a choisi son peintre : David organise ses fêtes et peint ses martyrs. Sorti de prison, le conventionnel fera partie de l'Institut naissant. Et ne soyons plus surpris de voir ce républicain farouche acclamer le Consul, avant de le peindre à son gré, « calme sur un cheval fougueux » ; ne nous récrions pas lorsqu'il s'incline devant l'Empereur et qu'il accepte d'interrompre *Léonidas* pour retracer les fastes de son règne : le panégyriste de *Marat*, de *Lepelletier Saint-Fargeau*, de ce *Bara* touchant comme l'Euryale de Virgile, reste logique avec lui-même quand il devient l'historiographe officiel du *Sacre* et des *Aigles ;* cet avatar est d'accord avec sa nature autoritaire et bornée.

1. Cf. E. J. Delécluze, *Louis David, son école et son temps* (1855).



Louis David. — Napoléon et Joséphine arrivant à l'Hôtel de Ville après le Sacre

Dessin. — Musée du Louvre.

D'évidentes affinités apparaissent entre le peintre romain des *Sabines* et le nouveau César qui s'écriait : « Si Corneille vivait, je l'aurais fait prince ! » Il se rejeta sur David. Le dictateur et le conventionnel n'ont-ils pas suivi deux routes parallèles ? Inspirés toujours par le principe d'autorité cher aux Français, ces deux fils de la Révolution ne prétendaient-ils pas nous imposer un dogme laïque ? Et l'absolu, que personnifie toujours dans l'histoire le grand nom de Rome, n'avait-il pas dicté les écrits de Winckelmann ou la *Déclaration des Droits de l'Homme* ? Il n'y a donc pas contradiction entre 93 et 1804. Une nouvelle preuve nous est fournie par David en exil : la loi du 9 janvier 1816 a proscrit le régicide, qui ne sollicitera jamais la clémence des Bourbons. Et quand il meurt dignement à Bruxelles, le 29 décembre 1825, l'école est menacée de toutes parts : Delacroix, le fils d'un régicide aussi, mène l'assaut : c'est le triomphe du romantisme, que David avait prévu dès le Salon de 1808, avec la mélancolie d'un Charlemagne apercevant au loin les barques des Normands... Talleyrand le disait : Tout arrive ! Mais nous comprenons mieux aujourd'hui le prestige de David et son ascendant prolongé.

David chef d'école s'est maintenu longtemps par la sacro-sainte vertu de la *théorie*, toute puissante en France : « il a pu, dit finement M. Rosenthal, imposer une esthétique conventionnelle, parce que la convention qu'il formulait était conforme aux instincts de son pays ». Sœur de la tragédie classique, sa peinture a trouvé le chemin de notre pensée raisonneuse et suivi la pente de notre éducation toute latine. Entre deux émancipations, entre le XVIIIe siècle et le romantisme, il a glorifié la règle, incarné le style. Comme ce Watteau qu'il méprisait, il a marqué son temps de son empreinte et créé sa mode. Mais la France n'est pas tout entière enfermée dans la raison pure : aujourd'hui, tout en enviant la probité de ce grand savoir, nous restons glacés devant les *Sabines*.

C'est David réaliste qui perpétue notre admiration. David demeure par un autre aspect de son talent et du génie français ; il survit, grâce au genre qu'il affectait de dédaigner et dont nous préférons la franchise aux doctrines les plus spécieuses : ses portraits sont la libre victoire de la sincérité sur le style, le triomphe de la chair individuelle sur l'absolue beauté du marbre. Heureuses contradictions, heureux péchés ! Jeune ou vieux, David portraitiste s'oublie, ou plutôt se retrouve ; et l'amour

triomphe de la mort. Plus de formule ici, plus de système. Mais le frisson de la vie, qui paraît toujours *moderne* et permanent comme la nature

MARS DÉSARMÉ PAR VÉNUS (1824).
Musée Moderne de Bruxelles.

même. Enfin, devant les incomparables effigies de *M. et de Mme Seriziat*, datées de l'an IV, de *Mme Récamier*, du pape *Pie VII*, nous nous reconnais-

sons, nous retrouvons la vraie tradition française, parfois vulgaire, mais

Les Trois Dames de Gand.
Musée du Louvre.

vivante, supérieure dans l'analyse de la physionomie humaine, et dans son

expression, le portrait. Ici, la Révolution ni l'Empire ne contredisent plus notre XVIIIe siècle : c'est encore la poétique sans poésie de La Tour, un original qui redoutait le mensonge et l'emphase. Après la noblesse, le tiers-état trouve son peintre : tels portraits de David sont des pages de l'histoire intime, ils évoquent tout un passé familial. Et la *Marquise d'Orvilliers* n'est pas moins vraie que la bonne vieille *Mme Pécoul*, la belle-mère de l'académicien des *Horaces*. *Mlle Charlotte du Val-d'Ognes* et *Mme Chalgrin* nous retiennent comme des héroïnes de romans. Depuis la *Maraîchère* de 1795, honneur du musée de Lyon, jusqu'au groupe inoubliable des *Trois Dames de Gand*, le maître a dit la vérité, sans défaillances : n'est-ce point là qu'il se révèle à nos yeux peintre d'histoire ? Comme Ingres après lui, David vivra surtout par ses portraits. Et son réalisme est d'un bel exemple : car, au milieu de toutes nos hâtes, il nous enseigne patience et conscience. Assurément, il nous est permis de lui préférer le « ravissant génie » de Prudhon, ce frère païen de Chénier ! Mais, « par un éclatant paradoxe, le chef de l'École française affirme l'inanité des conventions et des systèmes ; il invite les artistes à l'individualisme et à la liberté ».

RAYMOND BOUYER

LES COLLECTIONS PARTICULIÈRES D'ITALIE

ROME

LA COLLECTION DORIA PAMPHILI

Les collections particulières d'Italie renferment une telle richesse d'œuvres d'art, qu'elles formeraient par leur réunion un ensemble comparable aux plus illustres musées d'Europe. Celles de Rome sont parmi les plus considérables.

Il est à peine besoin de rappeler les galeries célèbres des Doria, des Colonna, des Barberini, des Rospigliosi : chacun peut les visiter, et les trésors en sont connus. Mais, à côté de ces collections ouvertes à tous, il en est d'autres, appartenant aux mêmes familles, qui ne sont pas moins belles, et que très peu d'étrangers ont vues. C'est de celles-là que nous voulons nous occuper. Les œuvres qui les composent ne sont jamais sorties des appartements privés de ces maisons historiques, elles sont à peu près ignorées du public, et,

sans doute, n'est-il pas sans intérêt d'en parler, aujourd'hui qu'elles se trouvent encore réunies dans leur cadre naturel, puisque — contrairement aux collections exposées — elles peuvent, d'un jour à l'autre, se trouver dispersées.

On sait, en effet, que les possesseurs de ce qu'on appelle, à proprement parler, les galeries Doria, Barberini, Colonna et Rospigliosi, ne sont pas libres d'en disposer à leur gré. Jusqu'en 1902, ces galeries étaient sous le coup de l'édit Pacca, et, pratiquement, elles le sont encore. C'est le pape Pie VII, toujours soucieux de la beauté et de la renommée artistique de Rome, qui, complétant une loi rédigée en 1802 par le cardinal Doria Pamphili, promulgua en 1820 le fameux édit Pacca contre l'exportation des œuvres d'art, et fit dresser l'inventaire de toutes celles conservées dans ses États. L'édit portait que toute œuvre d'art appartenant à une congrégation ou à des particuliers ne pourrait être vendue ni sortir des États Pontificaux qu'avec l'autorisation du gouvernement. Loi très peu libérale assurément, mais qui ne laissait pas d'être patriotique. Au reste, elle n'était pas seule de son espèce en Italie. Dès 1755, Charles III, roi de Naples et des Deux-Siciles, avait promulgué une loi presque identique, et très peu après, la république Cisalpine, celle de Venise, les gouvernements de Milan et de Parme, suivirent son exemple. A Rome, d'ailleurs, la conservation des collections historiques se rattachait depuis plusieurs siècles au droit de primogéniture ; elles devaient demeurer indivisibles et appartenir à l'aîné de la famille. C'est pour la sauvegarde de ce droit que, bien avant l'édit Pacca, chaque famille romaine dut présenter au camerlingue de l'Église, avec l'inventaire de ses autres propriétés, celui de ses collections d'œuvres d'art. C'est ainsi que nous avons encore l'inventaire de la galerie Barberini, présenté en 1678 par le cardinal Francesco Barberini et en 1703 par le cardinal Carlo Barberini ; celui de la galerie Doria Pamphili, présenté en 1819 par don Luigi Doria Pamphili Aldobrandini, reprenant le serment prêté en 1709 par don Camillo Pamphili Aldobrandini, de conserver le privilège de la primogéniture instituée par Innocent X ; ceux de la galerie Colonna et de toutes les autres collections.

Le royaume d'Italie formé, le gouvernement resta trente ans sans régler la question de la propriété artistique et se borna à reconnaître comme valables les différentes lois régionales jusqu'alors en vigueur. Enfin, en

1902, pour mettre un terme à cet état de choses qui engendrait une

SEBASTIANO DEL PIOMBO. — PORTRAIT D'ANDREA DORIA
(Collection Doria Pamphili).

effroyable confusion, il se décida à proposer une loi, qui fut adoptée par le Parlement. Elle abolissait toutes les précédentes, et laissait aux posses-

seurs des œuvres d'art toute liberté de les vendre, en réservant à l'État un droit de préemption. Dans le cas où l'État ne voudrait pas ou ne pourrait pas acheter telle ou telle œuvre, le propriétaire pourrait en disposer à sa volonté ; il serait tenu seulement d'acquitter une taxe proportionnelle au prix de vente. Mais la loi n'était pas plus tôt promulguée, qu'on lui fit une opposition considérable : le gouvernement dut en ajourner l'application et demanda un délai de deux ans.

Il est à souhaiter qu'elle ne soit jamais exécutée. La loi Pacca était incomplète et peut-être trop sévère : elle valait mieux que la nouvelle et sauvegardait du moins la richesse artistique de l'Italie.

Pour le moment, en attendant une réforme de cette loi restée sans effet, les établissements d'utilité publique, les congrégations, les églises ne peuvent faire aucune vente ni cession ; les particuliers, dans les différentes villes, restent soumis aux anciennes lois régionales, à Rome à l'édit Pacca.

Mais les œuvres conservées dans les appartements privés qui ne font pas partie des galeries historiques, y échappent. En se conformant aux prescriptions de Pie VII, les Doria, les Colonna et les autres familles, présentèrent leurs anciens inventaires, sans se croire obligés d'inscrire parmi les œuvres fidéicommises celles qui étaient entrées depuis lors dans leurs palais, ou qui n'avaient jamais fait partie du patrimoine régi par le droit de primogéniture. Ainsi, ces œuvres restent en dehors du contrôle de l'État, et s'il plaisait à leurs possesseurs de les disperser demain, la vente ne pourrait amener aucune réclamation. C'est, nous l'avons dit, de ces collections rigoureusement privées, que nous parlerons ici : elles renferment des chefs-d'œuvre qu'il est intéressant de faire connaître.

La collection de tableaux conservée dans les appartements du prince Doria Pamphili est sans doute la plus riche et la plus importante de Rome, comme sa galerie, depuis le passage à l'État de la galerie Borghèse, est, sans contredit, la reine des galeries particulières.

Le cardinal Jean-Baptiste Pamphili, élu pape le 29 septembre 1644, sous le nom d'Innocent X, fut le fondateur de la grandeur de sa maison. Mais c'est à sa belle-sœur, la fameuse donna Olympia, née Maldachini, de Viterbe, que sa famille doit tout ce qu'il fit pour elle. La collection de tableaux est due en grande partie au désir de grandeur et de

Bronzino. — Portrait de Gianetto Orsini
(Collection Doria Pamphili).

magnificence de la belle-sœur du pape. Elle n'a pas été réunie par amour de l'art et de la beauté, mais pour obéir à la mode du temps ; aussi les œuvres les plus remarquables ont-elles une autre provenance. Elles viennent du grand amiral Andrea Doria, et ont été transportées de Gênes à Rome. C'est de son temps qu'ont été recueillis la plupart des tableaux des appartements privés qui sont, peut-être, les chefs-d'œuvre de toute la collection, en y comprenant même les toiles exposées au public : à l'exception du grand portrait de Velazquez, des Raphaël et des Titien, la galerie Doria n'a pas grand'chose qui puisse leur être comparé.

L'amiral Andrea Doria a fourni à Sebastiano del Piombo le sujet d'un de ses plus beaux et plus profonds portraits. Même on peut dire que dans aucun autre l'artiste n'a révélé si complètement sa grandeur. L'élève du Giorgione reste fidèle aux anciennes traditions de ses maîtres, alors que l'art vénitien n'était pas encore gâté par les exagérations mal comprises de Michel-Ange. Il y a pourtant dans ce portrait quelque chose qui n'est plus vénitien, mais c'est l'effet d'une modification lente, on dirait presque naturelle et nécessaire : ce tableau représente magnifiquement un moment de cette évolution qui, à travers tant de belles œuvres, allait mener le peintre de *la Fornarina* des Offices à *la Flagellation* de San Pietro in Montorio à Rome. Il est peint très simplement, dans des tons grisâtres, sans l'éclatant coloris des Vénitiens, mais tout proche de leur art de portraitistes. Sebastiano a fait une image vivante et vraie ; il a exprimé, avec une originalité peut-être unique, la grandeur d'un puissant esprit et d'un fort caractère.

Un autre portrait, très beau, nous parle encore de l'école vénitienne. C'est une figure d'homme par Lotto. Lorenzo Lotto, dans ses premiers ouvrages, est tout près de Giovanni Bellini, son maître ; quelques années plus tard, il a pris à Giorgione sa couleur vibrante et quelque chose de son sentiment. C'est à sa meilleure époque qu'on doit attribuer la toile de la collection Doria. Comme toujours chez Lotto, une tristesse mélancolique pèse sur ce portrait, qui a une affinité étroite avec celui de la galerie nationale Borghèse. Ici, comme là, le personnage est peu plaisant : son aspect est un peu vulgaire et ses traits sans beauté, mais le maître a su lui donner un charme pénétrant. Voyez la main gauche appuyée sur le cœur comme pour y comprimer la peine intérieure ; toute la figure exprime une

souffrance tendre et passionnée. Il est jeune encore, mais autour de la pierre, où sont gravés ses 37 ans, le lierre grandit et forme une couronne étroite qui déjà se resserre, et tout auprès, les pieds posés dans les plateaux, un petit Amour sculpté dans le marbre tient en équilibre une balance. Il ne lui permettra plus de pencher à droite ni à gauche. A jamais l'amour et la douleur sont fixés dans le cœur, qu'indique le doigt tendu de la main droite : au pli des lèvres, au regard lassé, on lit une résignation sans espoir.

Ce portrait était indiqué, dans l'inventaire de la collection, comme portrait d'un juge : on ne sait vraiment pourquoi : on n'ose imaginer, tant l'hypothèse est ridicule, que c'est à cause de la balance. Il semble, au contraire, qu'il faille y reconnaître le portrait même de l'artiste. Dans aucun autre tableau Lorenzo Lotto n'a exprimé d'une si vive manière toute son âme. Cette mélancolie amoureuse, faite de souvenirs, et du regret de toutes les choses perdues, de toutes les choses qu'on n'a pas eues, pleure et se plaint, dans ce portrait, d'une voix qui trouble et qui émeut.

L'école vénitienne, dans son âge mûr, près de la décadence, nous présente un autre admirable portrait, qui témoigne de la force de cette école au milieu même de la décadence générale de l'art en Italie. C'est le Tintoret qui nous résume, cette fois, toute l'énergie et la jeunesse de l'école sortie du Titien : et c'est du Titien qu'il faut rapprocher ce simple et puissant portrait, de la grandeur et de la richesse propres aux derniers temps du maître. On peut dire que toute l'école vénitienne est dans cette œuvre remarquable, car tous les artistes antérieurs semblent avoir concouru à la représentation de ce type, qui a des uns la finesse patiente, des autres la rude et énergique expression, et des meilleurs le coloris élégamment vénitien.

Le Bronzino, cet imitateur de Michel-Ange, dont les portraits sont d'une élégance si ferme et d'une si noble puissance, est représenté par celui de Gianetto Orsini. Déjà le portrait fameux de Stefano Colonna, jadis à la galerie Sciarra et maintenant à la galerie nationale Corsini, était caractéristique de la grandeur de son style. Dans celui-ci, à la force de l'expression, il ajoute cette distinction exquise qui fait du Bronzino un des portraitistes les plus modernes et les plus séduisants du XVIe siècle. La main droite de ce jeune homme est charmante : elle s'appuie à la hanche avec une grâce légère ; les doigts infléchis ont la délicatesse raffinée d'une main de

femme ; et cependant c'est la main d'un guerrier. C'est que le Bronzino aimait la grâce s'unissant à la force, et il l'exprimait mieux que personne. La bouche serrée, un peu dédaigneuse, les yeux incertains et

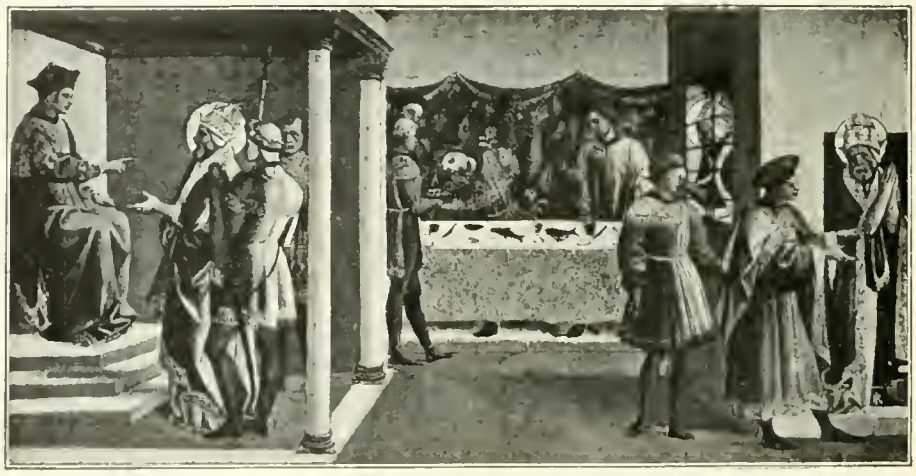
LORENZO LOTTO. — PORTRAIT D'HOMME
(Collection Doria Pamphili).

vagues, nous définissent un caractère d'une grâce indécise et légère.

Ce portrait peut être considéré comme un des meilleurs de toute l'école florentine. Il rappelle impérieusement le prétendu portrait du Valentinois, autrefois dans une galerie particulière de Rome et maintenant dans

la collection Rothschild, qui a été si longtemps attribué à Raphaël. Le portrait de la collection Doria me semble précieux pour la juste attribution du fameux Valentinois. Les qualités caractéristiques du Bronzino s'expriment également bien dans les deux toiles : on pourrait presque dire que l'un est une imitation de l'autre. C'est que tous les deux se rapportent à des motifs chers à l'artiste, tels que nous les voyons dans ses peintures de Londres et de Florence.

Le portrait de la collection Doria est moins célèbre que celui de



PESELLINO. — SCÈNES DE LA VIE DE SAINT SILVESTRE
(Collection Doria Pamphili).

l'ancienne galerie Sciarra, car il n'a jamais eu la bonne fortune d'un si noble baptême; mais, dans l'œuvre du maître, il n'est pas moins significatif.

A Velazquez, le peintre incomparable du grand portrait d'Innocent X, appartient sans doute un autre tableau de la collection privée, longtemps attribué à Van Dyck. C'est un petit portrait de jeune garçon, qui semble une étude pour une œuvre plus grande. Est-ce une étude pour le portrait d'un des enfants de Philippe IV? On ne sait. En tous cas l'œuvre est toute dans l'esprit du maître. Le brillant de la couleur s'accorde admirablement à l'expression jeune et hardie de l'enfant, dont les traits portent la marque d'une race volontaire et forte. Ses yeux surtout et sa bouche expriment une énergique fierté : ils semblent annoncer, dans ce visage encore enfantin,

une personnalité qui marquera dans l'histoire du XVIIe siècle, un héros futur ou un conquérant.

L'école florentine est représentée dans cette collection par un beau tableau de Filippo Lippi.

Les œuvres du charmant élève de Masaccio sont très rares à Rome :

FILIPPO LIPPI. — L'ANNONCIATION
(Collection Doria Pamphili).

il n'y en a guère que deux qu'il faille citer ; un chef-d'œuvre de lui, presque ignoré, au musée du Latran, et dans la collection de Mlle Hertz, une très intéressante peinture. *L'Annonciation* de la collection Doria est une petite composition où le maître a mis tout son art. Avec un geste exquis de sa main levée, la Vierge écoute la parole de l'ange ; celui-ci n'a pas à la main le bâton traditionnel, mais une tige de lis fleurie. Le peintre a su rajeunir la tradition et transformer un sujet ancien en un motif de grâce et de beauté. On dirait qu'un rayon de soleil illumine le ciel.

Deux œuvres d'une grande importance pour l'histoire de l'art italien

se rattachent à Fra Filippo Lippi. Elles sont de Pesellino, son mystérieux élève. Les peintures de Pesellino sont rares et peu connues. On n'en peut compter qu'une douzaine en tout, en Italie et à l'étranger. Mais c'est un maître des plus intéressants, car nous voyons chez lui l'art de Filippo Lippi transformé par Masaccio. Les fresques du Carmine de Florence, qui, selon Cellini, ont été l'école de tous les grands artistes, doivent avoir agi puissamment sur l'esprit du jeune élève de Lippi. Nous retrouvons chez lui quelque chose de la grandeur de Masaccio dans l'ampleur des figures et l'ordonnance des compositions. Lippi, bien qu'élève de Masaccio, se rattache à Fra Angelico ; Pesellino, bien qu'élève de Lippi, se rapproche davantage de Masaccio.

Le sentiment de la vie dans la compositon, la grâce dans l'exécution du détail, la vérité du caractère, animent ces simples scènes de la vie de saint Silvestre et en font des tableaux pleins d'âme et de grandeur.

De même qu'en Pesellino nous voyons l'art de Masaccio se raviver et se moderniser, de même, dans le petit tableau de Bernardo Parenzano, nous voyons l'art de Mantegna interprété et transformé dans un sentiment qui est d'un maître. Le goût de l'antiquité, l'expression de la force et du caractère se font jour même dans cette scène insignifiante de la vie de saint Antoine abbé. C'est un spécimen assez exact de la manière de Parenzano, grâce auquel nous pouvons mieux comprendre l'influence considérable que le maître de Padoue a exercé sur l'art de son temps.

A l'école du Nord se rattache aussi un *Jésus parmi les docteurs*, dans lequel nous trouvons toutes les caractéristiques de Mazzolino et de Dosso, petite composition qui a de l'un le coloris brillant si particulier et le goût de certains détails, de l'autre la profondeur des figures et la recherche de l'expression. C'est un tableau du plus grand intérêt, car nous y voyons deux bons artistes confondre leur vision en une seule. Elle est si pleine de charme et d'esprit, cette école de Ferrare, dans laquelle s'unissent l'art de Raphaël et celui des Vénitiens ! Beaucoup de peintures de cette école portent aujourd'hui dans presque toutes les galeries les noms les plus illustres. Mazzolino et Dosso Dossi en sont certainement les maîtres les plus importants. Leurs œuvres, dispersées dans toute l'Europe, font bien voir la grâce forte de l'école.

C'est ici la seule fois que nous trouvons réunies dans un même tableau les qualités des deux plus éminents peintres de l'école de Ferrare.

Les Hollandais, qui comptent déjà dans la galerie publique de si admirables morceaux, sont représentés, dans les appartements privés, par une *Lamentation* attribuée à Memline. Je n'oserais certifier l'exactitude de cette attribution. Ce qui est certain, c'est que l'œuvre est exquise ; il

PARENZANO. — SAINT ANTOINE FAISANT L'AUMÔNE
(Collection Doria Pamphili).

s'en dégage une émotion d'une douceur incomparable, en même temps que d'une invincible tristesse ; jamais l'ensevelissement du Christ ne pénétra le spectateur d'une angoisse aussi poignante.

Ce petit tableau résume à lui seul tous les mérites des écoles du Nord, à qui les moyens les plus simples suffisent pour s'élever à la plus grande intensité d'expression. La couleur y possède tout à la fois la profondeur et l'éclat ; les fonds sont rendus avec une perfection minutieuse, qui rappelle les maîtres les plus fameux du XVe siècle, chez qui le premier aspect

d'exactitude commence souvent par donner une impression de miniature, tandis qu'on se sent peu à peu pénétré d'un réel sentiment de grandeur. Que l'œuvre soit de Memline ou de quelque autre contemporain, comme me l'aurait tout d'abord fait supposer le dessin un peu sec du cadavre du Christ, c'est, en tout cas, une œuvre de maître.

VELAZQUEZ ?. — PORTRAIT D'ENFANT
(Collection Doria Pamphili).

Il y a aussi un fait particulièrement intéressant et riche d'enseignements, dans la présence, au milieu de cette superbe collection d'art italien, d'un tableau peint par un maître de Bruges ou d'Anvers, à l'époque même où s'achevait dans la péninsule l'évolution de la Renaissance. On ne peut s'empêcher de se rappeler, à ce propos, combien alors étaient plus fréquentes qu'on ne l'avait cru jusqu'à ces dernières années, les relations entre les divers centres de création artistique. Ce qu'empruntèrent les Flandres à l'Italie, et ce que celle-ci dut aux influences venues du Nord, c'est ce qu'il serait bien difficile de préciser ; du moins les échanges d'idées furent constants et les influences réciproques ; et quels que soient les motifs multiples qui ont pu introduire des tableaux flamands et allemands dans les collections italiennes, ce qui demeure incontestable, c'est qu'ils étaient dignement appréciés et que justice avait été rendue à leur valeur, dès l'époque où ils avaient commencé d'être connus.

Aujourd'hui encore, entre tant de chefs-d'œuvre de l'art italien, les Memline, les Hugo van der Goes, les Roger van der Weyden représentent, dans toute sa puissance et toute sa variété, un idéal distinct, dont il serait aisé, cependant, de tirer de curieux rapprochements.

Nous nous sommes surtout efforcé, au cours de cette trop rapide visite, de mettre en lumière des œuvres ignorées du grand public. Nombreuses encore sont celles qui méritent d'arrêter l'attention, et dont plusieurs auraient droit à une étude approfondie ; entre autres un beau portrait d'homme de Hein, et quatre *Muses* de l'école ombrienne, d'une poésie délicieuse ; enfin, comme pour bien marquer l'infinie variété de la collection, des paysages du Poussin d'une incomparable grandeur, dignes, c'est tout dire, d'être rapprochés du fameux *Moulin* de la Galerie.

ART. JAHN RUSCONI

LE CLOCHER DE SAINT-LAURENT, A ROUEN

EAU-FORTE ORIGINALE DE M. B. KRIÉGER

Rouen, dans cette ville unique, où le professeur d'archéologie pourrait trouver autant de monuments-types qu'il en aurait besoin pour commenter ses leçons, le peintre et le graveur ne savent trop — c'est le cas de le dire — à quel saint se vouer : ici, c'est la cathédrale, ses tours et sa flèche, sa façade et ses portails ; là, Saint-Ouen, massif et sévère ; plus loin, Saint-Maclou, avec sa tour élégante et son porche en éventail ; Saint-Vincent, Saint-Nicaise, bien d'autres églises encore, qui semblent faites pour tenter les artistes. Tantôt elles se composent joliment avec la suite d'une rue bordée de vieux logis, comme dans *la Rue des Tourneurs*, de M. Mac-Laughlan, récemment publiée par la *Revue* ; tantôt, au contraire, il plaît à un graveur comme M. B. Kriéger de leur réserver, pour les mieux détailler, toute l'importance de sa composition.

Et quel heureux motif d'étude, pour un aquafortiste, que cette tour de Saint-Laurent, aujourd'hui privée de sa flèche ajourée, et, malgré cette mutilation, si richement et si élégamment décorée, qu'elle reste un des plus charmants édifices de la capitale normande ! Fenestrages, balustrades, pinacles et clochetons, le burin qui a refouillé toutes ces dentelles sur le cuivre a eu le même sentiment de l'effet que le ciseau du sculpteur d'autrefois qui les a découpées dans la pierre.

C'est là précisément ce qui donne à l'eau-forte un intérêt si particulier, ce qui l'a fait naître et vivre, ce qui lui assure l'avenir.

L'ANCIENNE ÉGLISE SAINT-LAURENT A ROUEN

L'ARCHITECTURE DES PEINTRES

AUX

PREMIÈRES ANNÉES DE LA RENAISSANCE

A toutes les époques, les peintres italiens se sont plu à orner les fonds de leurs tableaux de monuments ou de décorations architecturales. Ils copient des œuvres existantes ou ils imaginent des créations fantaisistes, mais toujours ils s'inspirent du style qu'ils voient régner autour d'eux.

Il s'ensuit qu'en étudiant les parties architecturales d'un tableau, on peut en déterminer la date d'une façon assez précise.

Je vais montrer quel usage on peut faire de cette méthode par quelques exemples tirés du XIVe et surtout du XVe siècle. Au XVe siècle, la création et l'évolution du style de la Renaissance firent subir à l'architecture de nombreuses et rapides transformations et, comme les peintres suivirent assez fidèlement le style créé par les architectes, il en résulte qu'à ce moment, plus encore qu'à aucune autre époque, il est possible de dater les tableaux d'après le style des monuments qui y sont figurés.

I

Dans les peintures de Giotto, le type de l'architecture est essentiellement celui de la basilique. C'est la prédominance des lignes horizontales, de la colonne, des corniches, des frontons. De telle sorte que l'on a pu dire que la Renaissance datait de Giotto. Mais ce serait une confusion, car ce que Giotto connaît de l'art antique, c'est ce que lui apprenaient les monuments chrétiens du moyen âge, qui avaient conservé la tradition romaine tout en lui faisant subir de profondes modifications.

La Renaissance, au contraire, c'est la réapparition nouvelle de l'étude de l'antiquité après la destruction de toutes les formes de l'art latin basilical par le style gothique. Entre Giotto et la Renaissance, il y a eu une rupture, il y a eu tout un siècle d'art gothique, et certainement Giotto est plus près de l'antiquité, sur beaucoup de points, que ne le sont nombre de maîtres italiens du XVe siècle.

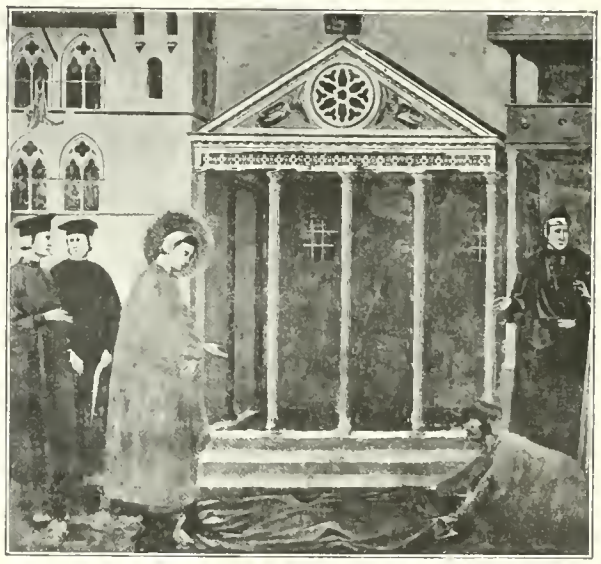
Disons en deux mots ce qui s'est perdu et ce qui s'est conservé de l'antiquité, dans l'architecture telle que Giotto nous la fait connaître. Le caractère principal de cette architecture est, comme dans l'art antique, la ligne horizontale ; mais on voit cependant apparaître déjà quelques recherches de verticalité, notamment dans les colonnes, qui s'allongent et se conforment mieux aux règles du canon antique. D'une façon générale, toutes les formes de l'architecture deviennent plus légères et plus élancées.

Le style architectural de Giotto peut s'étudier dans les trois cycles de fresques d'Assise, de Padoue et de Florence. Je cite quelques exemples parmi les plus caractéristiques. A San Francesco d'Assise, dans la fresque représentant *Saint François honoré par un fou*, on voit un portique dont les longues colonnes supportent une corniche et un fronton. Dans le *Saint François soutenant l'église du Latran*, les longues colonnes d'un portique supportent de même une frise sur laquelle porte la toiture. A Santa Croce de Florence, c'est, dans le *Zacharie au Temple*, un joli ciborium d'autel, avec colonnettes, frise et fronton ; et dans *le Festin d'Hérode*, des colonnes, des frises, des frontons, et un joli souvenir antique, un motif de statuettes sur de grands socles au sommet de l'édifice.

Dans les fresques de Giotto, les motifs empruntés au style roman ou

au style gothique sont très rares. Un des plus significatifs serait une salle avec arcs aigus et voûtes à nervures, dans le *Saint François devant Honorius*, de l'église supérieure d'Assise[1].

Toutes les fois que l'on trouve dans une fresque une représentation très nette d'un monument de style gothique, il y a des chances pour que l'œuvre appartienne à un successeur de Giotto. Ainsi, les fresques de l'église inférieure d'Assise, représentant les *Scènes de la Vie du Christ*, qui sont attribuées à Giotto par Crowe et Cavalcaselle, présentent une architecture tout à fait différente de celle que nous voyons dans les œuvres authentiques de ce maître. C'est dans *le Christ au milieu des docteurs* et dans *la Présentation au Temple*, un édifice de style gothique à trois nefs, avec de longs faisceaux de piliers, des fenêtres gothiques géminées, une abside à nervures rayonnantes, etc. Cette architecture est un argument très sérieux pour attribuer ces fresques à un autre artiste que Giotto, à un artiste plus jeune, argument qui, du reste, est corroboré par le style de la peinture. J'ajoute que les disciples qui sont restés le plus fidèles à la discipline de Giotto ont conservé, comme lui, la représentation de monuments de style basilical, tel, par exemple, Niccolò di Pietro Gerini, dans les fresques de l'église San Francesco, à Prato.



GIOTTO. — SAINT FRANÇOIS HONORÉ PAR UN PAPE.
Église supérieure d'Assise.

Une des plus intéressantes applications de notre méthode est celle

1. Je rappelle toutefois qu'il n'est pas absolument certain que Giotto ait peint toutes les fresques de l'église supérieure d'Assise ; et le développement du style gothique pourrait sans doute servir à faire reconnaître celles qui ont été faites les dernières, soit par Giotto, soit par ses continuateurs.

que l'on en peut faire à une des œuvres les plus célèbres de l'art, à la Madone de Sainte-Marie-Nouvelle, attribuée longtemps à Cimabue.

Si on la compare aux Madones du Louvre et de l'Académie des Beaux-Arts à Florence, il semble bien qu'on doive la classer à une période plus tardive, en raison de son style plus avancé, de sa technique plus savante, de son art moins hiératique et plus naturaliste. Mais ces arguments pourraient ne pas paraître concluants ; en voici un qui va tout résoudre : c'est l'architecture du trône de la Vierge, où nous voyons un décor en forme de *fenêtres gothiques*, motif qu'on ne trouve jamais dans les œuvres de Cimabue ou de ses contemporains. Pour trouver un motif d'architecture semblable à celui de la Madone de Sainte-Marie-Nouvelle, il faut arriver à la Madone de Giotto de l'Académie des Beaux-Arts, et surtout à la Madone du tabernacle d'Or San Michele. Le style de l'architecture place donc, d'une façon certaine, la Madone de Sainte-Marie-Nouvelle dans la première moitié du XIVe siècle.

Chez les successeurs de Giotto, c'est le style gothique qui va apparaître. Nous le verrons d'abord sous cette forme un peu timide, toute faite de conciliation, que l'on peut appeler le gothique florentin. Le plus beau type de cette époque est l'architecture du *Triomphe de saint Thomas d'Aquin*, à la chapelle des Espagnols. Et dans la fresque qui lui fait face, on voit un précieux document : la représentation d'une cathédrale, qui ne reproduit pas sans doute le plan primitif d'Arnolfo pour la cathédrale de Florence, mais qui nous en conserve du moins les données générales, et nous fait voir comment les architectes du milieu du XIVe siècle projetaient de terminer l'édifice.

Taddeo Gaddi peut être considéré comme le chef de ce second âge de la peinture florentine. Pour connaître sa manière, il suffit de voir les ravissants tabernacles de la chapelle Baroncelli à Santa Croce.

Plus nous avançons, plus l'esprit gothique s'empare de l'école, et plus se fait sentir sur l'esprit des peintres l'influence des travaux exécutés à la cathédrale de Florence, au Campanile et à Or San Michele, dans la seconde moitié du XIVe siècle. Cette école gothique a produit un nombre de peintures vraiment prodigieux ; on l'étudiera dans les œuvres de Giovanni di Milano à Santa Croce, de Puccio Capanna à Assise, de Spinello Aretino à

San Miniato, d'Andrea da Firenze au Campo Santo de Pise, d'Agnolo Gaddi à Santa Croce, etc.

Ce développement de l'art gothique est encore plus important dans le Nord de l'Italie qu'en Toscane : à ce point de vue, il n'y a rien de plus beau que les fresques d'Altichieri à Padoue.

ÉCOLE DE GIOTTO. — LA PRÉSENTATION DE JÉSUS AU TEMPLE.
Église inférieure d'Assise.

II

En abordant ici ce qui est le véritable sujet de ce travail, l'étude des peintres de la Renaissance, je dois dire qu'il y aurait deux moyens de le traiter : le premier, le plus logique, serait de cheminer année par année, ou au moins décade par décade, voyant successivement apparaître, dans les œuvres des peintres, les formes de l'architecture nouvelle. Mais tous les peintres n'ont pas marché du même pas, ils n'ont pas tous suivi le mouvement avec le même intérêt, et il y a encore trop d'incertitude

sur la date de leurs œuvres, pour qu'on puisse adopter une méthode qui, très logique en principe, serait trop défectueuse dans son application. Le second procédé consiste à suivre l'évolution de chaque peintre, et, ici, sans arriver toujours à une absolue précision, on peut, en comparant entre elles les œuvres d'un même peintre, obtenir des résultats très intéressants.

Cette seconde méthode a toutefois cet inconvénient que nous irons d'autant plus loin avec chaque peintre, dans l'étude de la Renaissance, que celui-ci aura vécu plus longtemps. Ainsi Masaccio, né en 1400, treize ans après Fra Angelico, a beaucoup moins que lui connu l'art de la Renaissance, parce qu'il est mort vingt-sept ans plus tôt. Mais l'inconvénient est sans importance : il suffit de savoir qu'on doit en tenir compte.

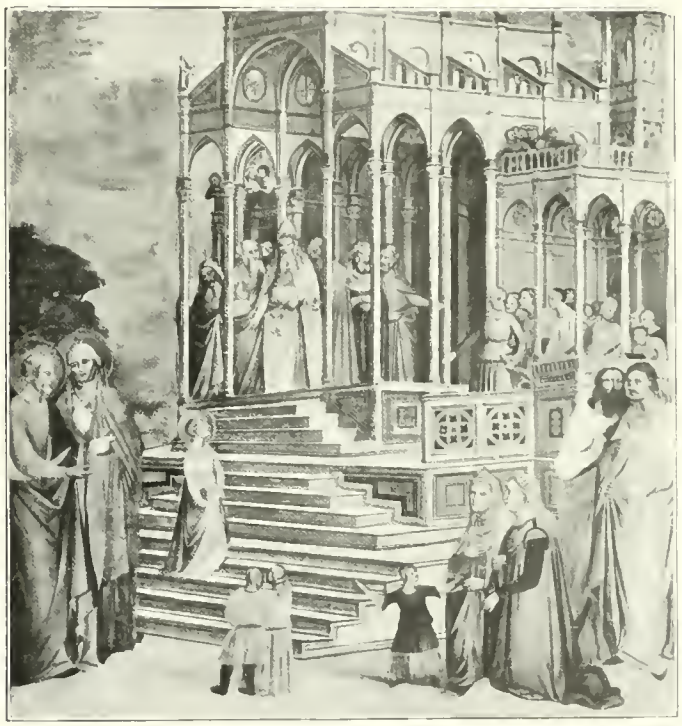
Le style de l'architecture de la Renaissance apparaît, pour la première fois, chez les maîtres nés postérieurement à 1470, et je ne crois pas qu'il existe aucune peinture représentant des architectures de style Renaissance qui soit antérieure à 1420.

Il ne faut encore rien rechercher de nouveau chez Gentile da Fabriano, tout d'abord parce qu'il est né avant 1470, mais surtout parce qu'il n'est pas resté assez longtemps à Florence pour avoir recueilli dans ses œuvres les premiers balbutiements de la Renaissance. Son tableau de *l'Adoration des Mages*, exécuté en 1423, ne présente encore aucun motif Renaissance. Il en est de même d'ailleurs à ce moment chez tous les peintres florentins.

Bicci di Lorenzo, né en 1373, dans sa *Vierge entourée de saints*, de l'Académie des Beaux-Arts, offre peut-être le premier exemple du nouveau style. Le cadre du tableau est encore gothique, mais nous voyons dans le trône de la Vierge, sur des montants qui ne sont pas encore des pilastres, mais qui les annoncent, une ligne droite, — cette ligne droite, qui deviendra plus tard, d'abord une architrave et enfin un entablement, — et sur cette ligne droite, en retrait des pilastres, se dessine un tout petit fronton. On remarquera aussi un ornement, qui peut être tout aussi bien un souvenir des denticules de l'art antique que des formes à créneaux du moyen âge. Cette architecture est inspirée par les premières œuvres que nous connaissions de style Renaissance, c'est-à-dire par les fenêtres de la chapelle

Strozzi, à la Trinité de Florence, de 1421, et par le tabernacle des Changeurs, de Ghiberti, de 1423.

Masolino (1383-1440) et Masaccio (1402-1428), deux maîtres dont il est souvent malaisé de ne pas confondre les œuvres, sont à juste titre consi-



GIOVANNI DA MILANO. — LA PRÉSENTATION DE LA VIERGE AU TEMPLE.
Église Santa Croce, Florence.

dérés comme les initiateurs d'un nouveau style à Florence, et c'est aussi chez eux que nous voyons apparaître, mais d'une façon bien timide encore, les premières traces du style de la Renaissance.

Au Carmine de Florence, la fresque de la *Résurrection de Tabithe* est la partie la plus archaïque, celle que l'on peut, avec le plus de vraisemblance, considérer comme étant l'œuvre de Masolino. Ici, pas trace de style Renaissance, quoiqu'il y ait une importante figuration de monuments.

On n'y voit ni un fronton, ni une colonne; toutes les ouvertures sont cintrées, et, pour soutenir les édifices, l'artiste dessine de longs piliers, sans cannelures ni chapiteaux, ayant seulement de simples moulures, légèrement saillantes, à la base et au sommet.

Dans les fresques du Carmine, la partie architecturale la plus avancée se trouve dans le *Miracle de l'enfant ressuscité*. Cette fresque, à l'exception du groupe central et du groupe de gauche, peints plus tard par Filippino Lippi, est l'œuvre de Masaccio. Il l'exécuta dans les dernières années de sa vie, de 1426 à 1428. La connaissance de la date de ces peintures est extrêmement précieuse pour nous, car elle va nous montrer ce que savait de la Renaissance le plus novateur des peintres florentins : c'était nécessairement peu de chose, car la Renaissance, vers 1427, était encore peu avancée.

Bicci di Lorenzo.
Détail de « la Vierge entourée de saints ».
Académie des Beaux-Arts, Florence.

Pour les fenêtres, celles de l'hôpital des Innocents n'existant pas encore, le type le plus récent est, en 1427, celui de la sacristie de la chapelle Strozzi, qui date de 1421. C'est ce type que nous voyons dans les bâtiments de l'arrière-plan de la fresque de Masaccio : ce sont des fenêtres très allongées, dans l'esprit gothique, longues comme les fenêtres de la chapelle Strozzi, longues comme celles que Brunelleschi emploiera encore à la chapelle Pazzi. Comme à la chapelle Strozzi, ces fenêtres sont sur-

montées d'un petit fronton. C'est le début de la Renaissance. Au-dessus, pour délimiter les étages, il y a une sorte de corniche assez singulière, dont les divisions inférieures ont un vague aspect d'architrave, et dont les divisions supérieures ont la saillie d'une corniche. Or, c'est précisément

MASACCIO.
DÉTAIL DE LA FRESQUE DU MIRACLE DE L'ENFANT RESSUSCITÉ[1].
Carmine, Florence.

une des formes nouvelles adoptées pour la partie terminale de la tombe du pape Coscia, par Donatello et Michelozzo (1425 à 1427), forme de transition qui ne dura qu'un instant et disparut très vite devant des formes plus régulièrement classiques. Nous avons là la preuve que Masaccio fut en relations avec Donatello. Sa manière grandiose et énergique de comprendre la figure humaine en était un premier témoignage, que le style de ses architectures ne fait que confirmer.

1. L'ensemble est reproduit en tête de l'article.

Dans la même fresque, sur le bâtiment du premier plan, nous voyons d'autres formes non moins intéressantes à étudier. Le bâtiment, composé d'un rez-de-chaussée sans étages, est décoré de pilastres cannelés soutenant une architrave à quatre divisions, sur laquelle reposent directement des solives portant le toit. En 1427, on ne connaît pas encore l'entablement classique avec ses trois divisions, architrave, frise et corniche ; mais l'architrave paraît déjà. Nous la voyons dans deux monuments : dans l'Hôpital des Innocents et dans la tombe du pape Coscia, cette tombe d'un intérêt si capital au point de vue de l'architecture, et si peu étudiée à ce point de vue. Comme dans la fresque de Masaccio, on voit à la partie inférieure du sarcophage du pape une architrave à quatre divisions. Nous sommes donc bien là en présence de l'art florentin vers 1427. Un peu plus tard, Donatello et Michelozzo sculptent la tombe du cardinal Brancacci : nous y trouvons l'entablement complet, et un magnifique développement des formes de la Renaissance, qui coïncide avec l'immortelle création de Brunelleschi, la sacristie de Saint-Laurent. Mais, de tout ce mouvement postérieur à 1428, Masaccio n'a rien pu savoir.

MARCEL REYMOND

(A suivre.)

BIBLIOGRAPHIE

Jehan Fouquet, par Georges LAFENESTRE, de l'Institut. — Paris, Librairie de l'art ancien et moderne, 1904, in-4°.

Voici encore un ouvrage dont l'Exposition des primitifs français a préparé la venue, que l'on attend et que l'on va d'autant mieux accueillir qu'il n'existait jusqu'ici aucun livre d'ensemble sur notre grand maître tourangeau. Tous ceux qui se sont arrêtés au Pavillon de Marsan devant ses saisissants portraits, ou qui ont détaillé, au musée Condé et à la Bibliothèque nationale, l'étonnante variété de ses miniatures, tous ceux-là voudront lire l'étude si pénétrante que M. Georges Lafenestre a consacrée à Jehan Fouquet, où se trouvent reproduites toutes les œuvres marquantes du maître, à commencer par le portrait de Jouvenel des Ursins, du musée du Louvre, traduit par le burin du maître Achille Jacquet.

Mais comme il n'est plus de livre sérieux qui ne se présente avec un appareil scientifique, l'auteur a fait suivre sa monographie de précieux appendices : il donne d'abord un catalogue de toutes les peintures dues ou attribuées à Fouquet, puis le répertoire détaillé de toutes ses miniatures, et une bibliographie très complète du sujet, comprenant non seulement les livres et plaquettes, mais aussi les articles de revues.

C'est là une contribution entièrement neuve et originale à l'étude de la peinture française primitive, et il est bon qu'on ait eu l'idée de célébrer ainsi chez nous, comme il convenait, un des triomphateurs de la récente exposition : les étrangers achèveront ainsi de se convaincre que nous savons quelquefois, nous aussi, « soigner notre gloire ».

E. D.

Le Musée de la Comédie-Française, par Émile DACIER. Préface de Jules CLARETIE, de l'Académie française. — Paris, Librairie de l'art ancien et moderne, 1904, in-4°.

Dans la *Revue* du mois de septembre dernier, M. Émile Dacier retraçait l'histoire de ce musée de la Comédie-Française, créé à la fin du XVIIIe siècle, constamment enrichi depuis lors par des dons et des acquisitions, et devenu peu à peu une galerie extrêmement curieuse et riche, pour laquelle on souhaite, de tous côtés, un local spécial et accessible au grand public.

« En attendant le local, voici le livre, écrit M. Jules Claretie dans l'excellente préface de l'ouvrage qui vient de paraître, et M. Dacier a vraiment élevé, à son tour, un monument personnel au musée de la Comédie. On trouvera dans ces pages, qui

sont d'un érudit et d'un artiste, une sorte de musée idéal, où le « conservateur » recherche avec beaucoup de soin la façon dont les peintres, les graveurs et les statuaires ont compris les portraits des comédiens, depuis Molière jusqu'à nos jours.

« On sera heureux surtout, — et c'est la nouveauté absolue du livre — d'y rencontrer, après un catalogue des collections de la Comédie, que des prédécesseurs avaient entrepris déjà, — et M. Monval, d'une façon remarquable — un répertoire alphabétique de tous les portraits de comédiens et de comédiennes de la Comédie-Française, que personne n'avait établi jusqu'ici. M. Dacier a pu retrouver la trace d'une infinité de portraits et composer ainsi une liste qu'il appelle un *Essai de répertoire*, mais qui est vraiment une sorte de *Dictionnaire biographique* tout à fait particulier et précieux ».

Que pourrions-nous ajouter à ces quelques lignes, où l'éminent administrateur de la Comédie-Française a si justement fait valoir l'intérêt et la portée de ce remarquable travail ? Rien, si ce n'est que, livre de lettré et livre d'érudit, *le Musée de la Comédie-Française* est encore un livre d'artiste, luxueusement présenté et illustré de près de cent gravures dans le texte ou hors texte : ce qui lui assure une place définitive parmi les ouvrages les plus recherchés des bibliophiles et des fervents de l'histoire du théâtre.

A. M.

Les Chefs-d'œuvre des grands maîtres. Nouvelle série. XVe-XVIIIe siècle. 48 planches, accompagnées de notices explicatives par M. Ch. Moreau-Vauthier. — Paris, Hachette, 1904, gr. in-folio.

Le goût est aux albums, et, en vérité, comment s'en étonner, quand on voit les somptueuses merveilles que réalisent aujourd'hui nos grands éditeurs !

Encouragée par le succès qui accueillit sa première série des *Chefs-d'œuvre des grands maîtres*, la maison Hachette a voulu donner une suite à cette collection, pour laquelle le public avait montré un si vif enthousiasme ; mais cette suite a été conçue suivant une formule toute nouvelle, revue, corrigée, considérablement augmentée et embellie.

Pour le choix des œuvres à reproduire, d'abord, on s'est montré éclectique dans le meilleur sens du mot : à côté de tableaux très connus, on a fait place à des œuvres non moins célèbres, mais moins accessibles, parce qu'elles appartiennent, soit à des musées lointains, soit à des collections particulières très fermées.

Pour le choix des maîtres, même préoccupation de ne montrer de préférence ni pour une école, ni pour une époque en particulier : Rembrandt et Greuze, Velazquez et Gainsborough, Dürer et Reynolds, Holbein et Watteau, Botticelli et Van Dyck, Van Eyck et Giorgione, Rubens et Hoppner, se succèdent, sans même qu'il soit question d'ordre chronologique ou de quelque autre classement que ce soit.

En regard, une page de M. Moreau-Vauthier commente l'œuvre de façon sobre et variée.

Mais tout cela ne donne qu'imparfaitement l'idée de ce splendide livre d'art ; il ne suffit pas, en effet, de dire que le choix des œuvres a été judicieux et leur commentaire adéquat ; il faut ajouter que le format des planches, leur exécution et leur tirage,

comme aussi l'élégance du texte et la beauté du papier, constituent un ensemble en tous points parfait et capable de satisfaire tous ceux qui sont sensibles à la beauté des « chefs-d'œuvre des grands-maîtres ».

E. D.

How to identify portrait miniatures, by George C. Williamson. — London, G. Bell and sons, 1904, in-8°.

M. Williamson est l'auteur d'un bel ouvrage de luxe sur *l'Histoire de la miniature*, que son importance et son prix rendaient difficilement abordable à nombre de curieux et d'amateurs. Il a eu la très heureuse inspiration de réunir en un volume plus petit tous les renseignements pratiques concernant les signatures, les dates, la manière des miniaturistes les plus réputés, toutes choses pouvant rendre les plus grands services aux collectionneurs.

Ce livre a d'ailleurs bénéficié des découvertes faites depuis l'apparition du gros ouvrage qui l'a précédé : de plus, parmi les illustrations qu'on y trouve, on en remarquera plusieurs reproduisant des miniatures vendues tout récemment : enfin, l'auteur a demandé à M. Alyn Williams, un des miniaturistes anglais les plus connus, d'écrire un chapitre tout entier sur le côté exclusivement pratique de son art.

Nombreuses sont les personnes qui s'adonnent à cet art charmant que, chose étonnante, la photographie n'a pas réussi à tuer : elles trouveront dans cette partie du livre, due à M. Williams, de précieuses indications, tandis que les amateurs s'attacheront davantage aux chapitres historiques et critiques de M. Williamson, résumant, avant les méthodes du présent, les enseignements du passé.

Klassiker der Kunst in gesamtausgaben. III. Tizian. IV. Dürer. — Stuttgard, Deutsche Verlags Anstalt, 1904, 2 vol. gr. in-8°.

Nous avons déjà signalé, dès leur apparition, les deux premiers volumes de cette collection, en même temps que nous attirions l'attention sur la richesse et la qualité des documents réunis en ces recueils, et mis à la disposition des amateurs d'art pour un prix relativement modique.

Il n'y a qu'à répéter, pour *Dürer* et *Titien*, ce que nous avons dit à propos de *Raphaël* et de *Rembrandt* : c'est la même abondance de gravures, présentant, sous la forme d'un volume de format commode, l'œuvre entier d'un artiste — 447 reproductions pour Dürer et 230 pour Titien ! — c'est le même soin apporté dans le tirage, et le même désir de fournir sommairement au chercheur, à côté des œuvres elles-mêmes, les renseignements dont il peut avoir immédiatement besoin : notes biographiques, titre des œuvres en allemand, en anglais et en français, indication des musées et collections où elles sont conservées, leur date et leurs dimensions.

Pour les deux volumes nouvellement parus, on a même voulu faire davantage et on a donné, à la fin, un historique de chaque œuvre, tout à fait intéressant et précieux. Comme précédemment, trois tables terminent l'ouvrage : la première donne la chronologie des œuvres, la seconde leur classement suivant les villes où elles se trouvent, la troisième leur classement suivant les sujets qu'elles représentent.

En résumé, un ensemble absolument unique de renseignements et de documents; très peu de texte et le plus grand nombre d'images possible.

Tout comme dans un musée, on laisse ici les œuvres parler.

R. G.

LIVRES NOUVEAUX

— *Almanach des spectacles*, par Albert Soubies. Année 1903. — Paris, E. Flammarion, in-16, pl., 5 fr.

— *Antoine Watteau, sa vie, son œuvre, son époque*, par Virgile Josz, introduction par Léonce Bénédite. — Paris, H. Piazza, in-4°, fig. et pl., 200 fr.

— *Auguste Lepère, catalogue descriptif de son œuvre gravé*, par Alphonse Lotz-Brissonneau, avec une préface de Léonce Bénédite. — Nantes, l'auteur, in-8°, pl. et fig., 50 fr.

— *La Collection Dutuit au Petit-Palais des Champs-Élysées*, texte par Georges Cain. — Paris, Manzi, Joyant et Cie, in-fol., pl., 10 livraisons à 100 fr. l'une.

— *La Collection Dutuit*, cent planches reproduisant les principales œuvres d'art exposées au Petit Palais, et accompagnées de notices de MM. Froehner (antiquités), E. Molinier (objets d'art du moyen âge et de la Renaissance), E. Michel (peintures et dessins), H. Bouchot (livres et reliures). — Paris, Librairie Centrale des Beaux-Arts, in-fol., 150 fr.

— *Encyclopédie de l'architecture et de la construction*, édition populaire, publiée sous la direction de M. P. Planat. — Paris, Librairie de la Construction Moderne, 25 fascicules à 8 fr. l'un.

— *La Ferronnerie moderne*, par B. Humbert. — Paris, E. Thézard, pl. en coul., 50 fr.

— *Gaudenzio Ferrari à Varallo et Saronno*, esquisse d'art, par la princesse M. Ouroussow. — Paris, Fischbacher, in-4°, fig., 7 fr.

— *Histoire de la musique*, par Paul Viardot. Préface de Camille Saint-Saëns. — Paris, P. Ollendorff, in-18, 3 fr. 50.

— *L'Illustration du livre moderne et la photographie*, par Jules Pinsard. Préface de Victor Breton. — Paris, C. Mendel, in-8°, fig. et pl., 20 fr.

— *Le Palais de Justice de Poitiers, étude sur l'art français au XIVe et au XVe siècle*, par Lucien Magne. — Paris, E. Lévy, in-fol., pl., 50 fr.

— *Peintures décoratives de style moderne*, par A. Martin. — Paris, E. Thézard, pl. en coul., 50 fr.

— *Le Point de France et les centres dentelliers au XVIIe et au XVIIIe siècles*, par Laurence de Laprade. Lettre-préface de M. Henry Lapauze. — Paris, J. Rothschild, in-8°, fig., 15 fr.

— *Questions d'art*, par Émile Trélat. — Paris, Plon, Nourrit et Cie, in-8°, 7 fr.

— *Tableaux de Paris pendant la Révolution française, 1789-1792*, soixante-quatre dessins originaux de Jean-Louis Prieur, précédés d'une notice complète sur Prieur, par P. de Nolhac. — Paris, « le Livre et l'Estampe », in-4°, 80 fr.

— *Tentures de style moderne*, par Georges Rémon. — Paris, E. Thézard, pl. en coul., 50 fr.

— *Les Villes d'art célèbres, Rouen*, par Camille Enlart. — Paris, H. Laurens, in-4°, fig., 7 fr.

TABLES

LISTE ALPHABÉTIQUE DES ARTICLES

Pages.

Albert Dürer, d'après un livre récent, par M. Louis GILLET 391

Alfred Roll, à propos d'un livre récent, par M. Raymond BOUYER 81

Antoine Watteau : Scènes et figures galantes (I), par M. Louis de FOURCAUD, professeur d'esthétique et d'histoire de l'art à l'École nationale des Beaux-Arts. 341

Architecture (l') des peintres (I), par M. Marcel REYMOND 463

Au Restaurant, eau-forte originale de M. Tony Minartz. 46

Bibliographie 85, 166, 246, 326, 405, 473

Capitole (le) Romain, par M. Max COLLIGNON, membre de l'Institut 269

Clocher (le) de Saint-Laurent à Rouen, eau-forte de M. Krieger, par M. E. D. . . 462

Correspondance d'Allemagne : L'Exposition de Düsseldorf, par M. Maurice HAMEL. 243

Correspondance de Londres : La mort de G. F. Watts, par M. Léonce BÉNÉDITE, conservateur du musée du Luxembourg 151

Drouais (les) (I), par M. Prosper DORBEC 409

École (l') avignonnaise de peinture, par M. l'abbé H. BEQUIN (I, II 89, 204

Exposition (l') d'art ancien à Sienne, par M. Art. Jahn RUSCONI 139

Figures de Théâtre (III et IV), par M. Émile DACIER 55, 123

Fra Angelico au Louvre et la Légende dorée, par M. T. de WYZEWA 329

Frères (les) Le Nain, à propos d'un livre récent, par M. Raymond BOUYER 155

Collections (les) particulières d'Italie. Rome : la Collection Doria Pamphili, par M. Art. Jahn RUSCONI. 449

Graveurs (les) du XXe siècle : Abel Truchet, par M. Henri BERALDI 268

Loi (la) de la Tapisserie, par M. Fernand CALMETTES. 105

Louis David, à propos d'un livre récent, par M. Raymond BOUYER. 437

Maître potier (le) de Saint-Porchaire, par M. Henri CLOUZOT 377

Mouvement (le) artistique à l'étranger, par M. Teodor de WYZEWA. 314

Musée (le) d'armes de Bruxelles, par M. Maurice MAINDRON 161

Musée (le) de la Comédie-Française, par M. Émile DACIER. 183

Musées (les) d'Alsace : le musée de Colmar (I), par M. André GIRODIE . . . 421

Nos musées de France, par M. Henri BOUCHOT, membre de l'Institut 5

Nouveaux (les) Delacroix du musée du Louvre, par M. Marcel NICOLLE, attaché honoraire au musée du Louvre. 179

Pages.

Peintres (les) de Stanislas-Auguste : Norblin de La Gourdaine (I, II), par M. Fournier-Sarlovèze. 219, 279
Peinture (la) hollandaise au XVe siècle : Albert van Ouwater et Gérard de Saint-Jean, par M. E. Durand-Gréville (I, II) 249, 373
Pont (le) des Saints-Pères, gravure sur bois de M. E. Détè, par M. E. D. 228
Portraits (les) de Reynolds, par M. François Benoit, professeur d'histoire de l'art à l'Université de Lille 229
Primitifs (les) français : Un dernier mot, par M. Henri Bouchot, membre de l'Institut. 169
Récentes (les) acquisitions du musée du Louvre, par M. Marcel Nicolle, attaché honoraire au musée du Louvre (I). 305
Rodolphe Piguet, par M. Henri Cherrier. 372
Rue (la) du Chasseur, à Rouen, eau-forte de M. D. S. Mac-Laughlan 122
Salons (les) de 1904 :
La Peinture (fin), par M. Raymond Bouyer. 15
Les Arts décoratifs, par M. Henry Havard, inspecteur général des Beaux-Arts 22
La Gravure en médailles et sur pierres fines, par M. E. Babelon, membre de l'Institut. 36
Seconde promenade aux Primitifs, par M. F. de Mély 47
Sur un portrait d'Anne d'Autriche, par M. Louis Hourticq 293
Un oublié : Morel-Ladeuil, par M. Lucien Marcheix, conservateur du musée et de la bibliothèque de l'École des Beaux-Arts 73

LISTE ALPHABÉTIQUE DES NOMS D'AUTEURS

Babelon (Ernest). La Gravure en médailles et sur pierres fines aux Salons de 1904. 36
Bénédite (Léonce). Correspondance de Londres : La mort de G. F. Watts 151
Benoit (François). Les Portraits de Reynolds. 229
Beraldi (Henri). Les Graveurs du XXe siècle : Abel Truchet 268
Bouchot (Henri). Nos musées de France 5
— Les Primitifs français : Un dernier mot 169
Bouyer (Raymond). La Peinture aux Salons de 1904 (*fin*) 15
— Alfred Roll, à propos d'un livre récent. 81
— Les Frères Le Nain, à propos d'un livre récent. . 155
— Louis David, à propos d'un livre récent 437
Calmettes (Fernand). La Loi de la tapisserie . 105
Cherrier (Henri). Rodolphe Piguet. 372

		Pages.
Clouzot (Henri).	Le Maître potier de Saint-Porchaire	357
Collignon (Max).	Le Capitole romain	269
Dacier (Émile).	Figures de théâtre (III, IV)	55, 123
—	Le Musée de la Comédie-Française	183
Dorbec (Prosper).	Les Drouais (I)	409
Durand-Gréville (E.).	La Peinture hollandaise au XVe siècle : Albert van Ouwater et Gérard de Saint-Jean (I, II)	249, 373
E. D.	Le Pont des Saints-Pères, gravure sur bois de M. Eugène Dété	228
—	Le Clocher de Saint-Laurent, à Rouen, eau-forte de M. Kriéger	462
Fourcaud (Louis de).	Antoine Watteau : Scènes et figures galantes (I)	341
Fournier-Sarlovèze (R.).	Les Peintres de Stanislas-Auguste : Norblin de La Gourdaine (I, II)	219, 279
Gillet (Louis).	Albert Dürer, d'après un livre récent	391
Girodie (André).	Les Musées d'Alsace : le Musée de Colmar (I)	421
Hamel (Maurice).	Correspondance d'Allemagne : L'Exposition de Düsseldorf	243
Havard (Henry).	Les Arts décoratifs aux Salons de 1904	22
Hourticq (Louis).	Sur un portrait d'Anne d'Autriche	293
Maindron (Maurice).	Le Musée d'armes de Bruxelles	161
Marcheix (L.).	Un oublié : Morel-Ladeuil	73
Mély (F. de).	Seconde promenade aux Primitifs	47
Nicolle (Marcel).	Les nouveaux Delacroix du musée du Louvre	179
—	Les récentes acquisitions du musée du Louvre	305
Requin (Abbé H.).	L'École avignonnaise de peinture (I, II)	89, 201
Reymond (Marcel).	L'Architecture des peintres (I)	463
Rusconi (Art. Jahn).	L'Exposition d'art ancien à Sienne	139
—	Les Collections particulières d'Italie. Rome : la Collection Doria Pamphili	449
Wyzewa (Teodor de).	Le Mouvement artistique à l'étranger	314
—	Fra Angelico au Louvre et la Légende dorée	329

GRAVURES HORS TEXTE

N° 88

(Juillet 1904.)

Louis XIV jeune, héliogravure, d'après le buste de P. Puget (musée d'Aix) . . . 9
Boîte en ivoire peint du XVIe siècle, provenant de la chapelle des ducs de Bourgogne (musée de Dijon), eau-forte de M. A. Hotin . . . 13

Pages.

Au Restaurant, eau-forte originale de M. Tony MINARTZ 47
Molé, buste terre cuite, héliogravure (collection de M. Martin Le Roy) . . . 65

N° 89

(Août 1904.)

La Sainte Cité, peinture d'Enguerrand CHARONTON (hospice de Villeneuve-les-Avignon) 93
Pietà, héliogravure, d'après une peinture de l'école avignonnaise du XVe siècle (hospice de Villeneuve-lès-Avignon) 97
Résurrection du Christ, retable du XVe siècle (église de Boulbon) 110
La Rue du Chasseur, à Rouen, eau-forte originale de M. D. S. MAC-LAUGHLAN . . 123
Talma, dessin à la pierre d'Italie, par L. MÉRIMÉE (Comédie-Française) 125
Mademoiselle George, héliogravure, d'après le tableau de GÉRARD (collection de Mme la comtesse de Pourtalès) 133
La Vierge entourée de saints, peinture de DUCCIO DE BUONINSEGNA (musée de l'Œuvre de la Cathédrale, à Sienne) 145

N° 90

(Septembre 1904.)

Hamlet et les deux fossoyeurs, gravure de M. MAYEUR, d'après le tableau d'Eugène DELACROIX (musée du Louvre) 181
Mlle Dangeville, dans Colette des « Trois cousines », pastel de VIGÉE LE PÈRE (Comédie-Française) 187
Mlle Joly, héliogravure, d'après le tableau de Louis DAVID (Comédie-Française) . 191
Les Sociétaires de la Comédie-Française en 1840, tableau de E. GEFFROY (Comédie-Française) 195
Le Pont des Saints-Pères, gravure sur bois de M. Eugène DETE, d'après le dessin de M. Ch. JOUAS 229
Miss Bowles, tableau de REYNOLDS (collection Wallace, Londres) 233
George John, vicomte Althorp, tableau de REYNOLDS (collection du comte Spencer, Londres) 241

N° 91

(Octobre 1904.)

La Résurrection de Lazare, tableau d'A. VAN OUWATER (musée de Berlin) 251
Descente de Croix, héliogravure, d'après le tableau de GÉRARD DE SAINT-JEAN . . 261
Le Café de Paris, eau-forte de M. Abel TRUCHET 269
Le Jardin des Tuileries en 1808, héliogravure, d'après le tableau de NORBLIN DE LA GOURDAINE (musée Carnavalet) 289
Anne d'Autriche, reine de France, gravure de LOUYS, d'après RUBENS 301

Pages.

Une Donatrice, héliogravure, d'après un tableau de l'école franco-flamande du XVe siècle (musée du Louvre) 309
Les Deux amies, tableau de GREUZE (musée du Louvre) 313
Sainte Madeleine et sainte Catherine de Sienne en extase, tableau de FRA BARTOLOMMEO (musée de Lucques) 321

N° 92

(Novembre 1904.)

La Sérénade italienne, gravure de LE BAS, d'après le tableau de WATTEAU . . . 345
Fête champêtre, gravure au burin de M. H. TOUSSAINT, d'après le tableau de WATTEAU (musée d'Angers) 349
L'Accord parfait, gravure de BARON, d'après le tableau de WATTEAU 353
Les Deux Cousines, héliogravure, d'après le tableau de WATTEAU (collection de M. Henri Michel-Lévy) 357
L'Attente, pointe sèche originale de M. Rodolphe PIGUET 373
L'Arbre de Jessé, tableau de GÉRARD DE SAINT-JEAN (collection de M. le comte Grégoire Stroganoff, Rome) 377
L'Adoration des Mages, héliogravure d'après le tableau de GÉRARD DE SAINT-JEAN (Rijksmuseum, à Amsterdam) 381
Albert Dürer par lui-même (collection de Mme Léopold Goldschmidt) 393

N° 93

(Décembre 1904.)

Bandieri de Laval, gravure de Beauvarlet, d'après la peinture de François-Hubert DROUAIS 413
Mme Drouais, héliogravure, d'après le tableau de F.-H. DROUAIS 421
Le Crucifiement, peinture de Mathias GRÜNEWALD (musée de Colmar) 425
Saint Paul visitant saint Antoine ermite et *la Tentation de saint Antoine*, peintures de Mathias GRUNEWALD, volets du polyptyque d'Isenheim, héliogravure . . . 429
Mme Seriziat et sa fille, gravure de M. Karl DUPONT, d'après le tableau de Louis DAVID (musée du Louvre) 441
Arrivée de Napoléon et de Joséphine à l'Hôtel-de-Ville après le sacre (1805), dessin de Louis DAVID (musée du Louvre) 445
Gianetto Orsini, tableau du BRONZINO (palais Doria, Rome) 453
Le Clocher de Saint-Laurent, à Rouen, eau-forte originale de M. B. KRIÉGER . . . 463

ILLUSTRATIONS DANS LE TEXTE

N° 88

(Juillet 1904.)

Pages

En lettre : *Figure de saint Jacques, XIIIe siècle* (musée de Beauvais) . . 5

Vierge en bois doré, fin du XVe siècle (musée d'Amiens) 6

Détail du soubassement du tombeau de Philippe le Hardi (musée de Dijon). 7

La villa d'Este, dessin à la sanguine, par FRAGONARD (musée de Besançon) 8

Paysage traversé par une rivière, étude en bistre, par Claude LORRAIN (musée Bonnat, à Bayonne) 9

Sainte Hélène, bas-relief italien du XVe siècle (musée Calvet, à Avignon) 10

Le Corps de garde, lavis à l'encre de Chine, par L. BOILLY (musée Wicar, à Lille) 11

L'Architecture et la Géographie, bas-relief en terre cuite, par CLODION (musée de Cherbourg) 12

Grand plat à décor rouge et bleu en faïence de Rouen (musée céramique de Rouen) 13

Portraits, tableau de M. E. CARRIÈRE. 17

Étude des « Troyens à Carthage », tableau de M. A.-P. ROLL 18

Deuil, tableau de M. A. AGACHE. . . . 19

Portrait de Mme N. S..., tableau de M. Ferdinand HUMBERT. 20

Carlotta, tableau de M. J. LEFEBVRE. 21

Coupe d'agate, monture en argent ciselé, par M. HABERT-DYS. 25

Le Bock : hanap orné d'épis d'orge et de houblon, jade et émaux cloisonnés, composition et direction de M. BRACQUEMOND 25

Vase en cuivre ciselé et repoussé, par M. L. BONVALLET 27

Coffret de l'Ile heureuse, par M. Armand POINT. 29

Pages.

Peigne églantine, par M. GAILLARD . . 31

Drageoir aux libellules, par M. FEUILLATRE. 33

Les Communiantes, plaquette, par M. F. VERNON. 37

A la Source, camée cornaline, par M. G. LEMAIRE 39

Éveil, sculpture sur pierres fines, par M. GAULARD 41

L'Angelus, plaquette, par M. G. DUPRÉ. 43

La Vierge et l'Enfant, peinture de Jean MALOUEL (collection de M. Ed. Aynard). 49

L'Adoration des bergers, peinture de l'ÉCOLE DE L'ARTOIS. 51

La Vierge de miséricorde, peinture d'ENGUERRAND CHARONTON et Pierre VILLATE (musée Condé, à Chantilly). 53

Encadrement, par CHOFFARD. 55

Lekain, d'après la gravure de LITTRET DE MONTIGNY (Cabinet des estampes) 57

Lekain dans Orosmane, gravure d'Augustin DE SAINT-AUBIN, d'après le tableau de J.-B. LE NOIR 59

Mlle Saint-Val, la cadette (Zénobie) et Lekain (Rhadamiste), dans « *Rhadamiste* » (Cabinet des estampes) . . . 62

François-René Molé, d'après la gravure d'Augustin DE SAINT-AUBIN . . 63

Mlle Contat, dans Suzanne du « Mariage de Figaro », d'après la gravure en couleurs de JANINET 64

Mme Préville, dans Lady Alton de « l'Ecossaise », gravure de DEVAUX, d'après SIMONNET. 67

Mlle Raucourt, dans Médée, gravure de RUOTTE, d'après le tableau de GROS (1796) 69

Pages.

« Le Républicain Des Essarts », d'après la gravure de NITOT-DUFRESNE. . . 71
Le Temps chasse les amours, par MOREL-LADEUIL. 74
Le Vase des inventions, par MOREL-LADEUIL. 75
La Fable, par MOREL-LADEUIL. 77
La Moisson, vase jardinière, par MOREL-LADEUIL 78
Le pied de la Table des Songes, par MOREL-LADEUIL. 79
En tête : *l'Agriculture*, peinture de M. A. ROLL. 81
Etude pour « la Grève », dessin de M. A. ROLL. 82
Vieille Picarde, tableau de M. A. ROLL. 83
En cul-de-lampe : *Etude*, par M. A. ROLL 84

N° 89

(Août 1904.)

Saint Christophe, peinture de la tour Ferrande, à Pernes, côté ouest. . . 91
Clément IV et Charles d'Anjou, peinture de la tour Ferrande, côté nord. . . 95
La Crucifixion, peinture de la chapelle d'Innocent III, à la chartreuse de Villeneuve-lès-Avignon 99
Peinture de la tour Ferrande, montée de l'escalier, côté est. 103
En tête : *Esquisse d'un panneau de tapisserie de la fin du XVIIIe siècle* (musée des Gobelins). 105
Aminte et Sylvie, par F. BOUCHER, effet de peinture. 107
Aminte et Sylvie, par F. BOUCHER, effet de tapisserie. 109
Défaite de l'armée espagnole commandée par le comte de Marsin, tapisserie du Garde-Meuble, d'après LE BRUN 111
La Reddition de Vienne, fragment d'une tapisserie du Premier Empire. 113
Le Limier, tapisserie des chasses de Louis XV, d'après OUDRY (musée des Gobelins). 115
La Marchande de légumes, tapisserie du XVIIIe siècle (musée des Gobelins). 117
Fragment d'un modèle peint pour la tapisserie, XVIIIe siècle (musée des Gobelins). 119
Encadrement gravé par DUPLESSIS-BERTAUX pour un répertoire de la Comédie-Française, en 1817. 123
Baptiste cadet, dans Michel des « Etourdis », gravure en couleurs de DUPLESSIS-BERTAUX (Cabinet des Estampes). 126
Baptiste aîné, lithographie de GREVEDON, d'après le dessin de J.-B. ISABEY (Comédie-Française). 127
Mlle Mars dans Betty de la « Jeunesse d'Henri V », dessin anonyme au crayon (Cabinet des Estampes) . . 129
Mlle Duchesnois dans Alzire, gravure en couleurs de CHAPONNIER, d'après CHAUMONT 131
Mme Desmousseaux, dessin au crayon par A. LACAUCHIE (Cabinet des Estampes). 135
Mlle Paradol, lithographie originale d'Achille DEVERIA. 136
Rachel dans Roxane, de « Bajazet », lithographie originale d'Achille DEVÉRIA 137
En-tête : *Vue de Sienne*, d'après une photographie 139
La Vierge et quatre saints, statues en bois doré par JACOPO DELLA QUERCIA (église San Martino, à Sienne . . . 141
La Madeleine, statue en bois par NEROCCIO (église San Spirito, à Sienne). 143
Sainte Catherine, buste en marbre

Pages.

attribué à MINO DA FIESOLE (collection Palmieri-Nuti, à Sienne) 144
La Paix, fragment de l'allégorie du *Bon Gouvernement*, fresque d'Ambrogio LORENZETTI. 147
L'Adoration des Mages, peinture de SASSETTA (collection du comte Fabio Chigi-Saraceni, à Sienne). . . . 149
En cul-de-lampe : *La Vierge et l'Enfant*, peinture de NERI DI BICCI (Municipe de Sinalunga). 150
Portrait de Watts, aquarelle d'HERKOMER 153
En cul-de-lampe : *Amour plongeant*, peinture de Watts 154
Portrait de Cinq-Mars, peinture des LE NAIN (collection du baron Seillière) 157
Portrait présumé de la marquise de Forbin-Janson, peinture des LE NAIN 158

Pages.

L'Atelier du peintre, peinture de Louis LE NAIN (collection du marquis de Bute, à Londres) 159
En lettre : *Sceau de la ville d'Alost* (1237) 161
Jean et Gérard, seigneurs de Heers (1332-1398) (musée du Cinquantenaire, Bruxelles) 162
Harnais complet d'un capitaine de lansquenets, travail de Nuremberg, vers 1570 (musée de la Porte de Hal), Bruxelles. 163
Grand bassinet à visière mobile et à camail, vers 1375 (musée de la Porte de Hal). 164
Barbute vénitienne, vers 1440 (musée de la Porte de Hal). 164
En cul-de-lampe : *Cabasset à ergots et à petites jouées, dans le caractère des armures de Pise* (musée de la Porte de Hal). 165

N° 90

(Septembre 1904.)

Louis XI présidant un chapitre de l'ordre de Saint-Michel, miniature placée en tête du ms. français 19819 de la Bibliothèque nationale. 171
Saint Jérôme, dessin placé en tête du ms. français 166 de la Bibliothèque nationale. 173
Portrait d'homme, peinture de Jean FOUQUET (collection du comte Wilczeck, Vienne). 177
Rotrou, buste en marbre, par J. J. CAFFIERI (Comédie-Française). . . . 185
La Fontaine, buste en terre cuite, par J.-J. CAFFIERI (Comédie-Française). 189
Mlle Gaussin, peinture attribuée à NATTIER (collection de M. le comte d'Haussonville) 193
Mlle Dangeville, buste en marbre, par J.-B. LE MOYNE (Comédie-Française). 196

Portrait présumé de Mlle Mars, peinture, auteur inconnu (Comédie-Française) 197
Céline Montaland, peinture de BOLDINI (Comédie-Française) 199
Mlle Clairon, médaille par LIUNGBERGER (Comédie-Française) 200
Tableau de Thouzon, volet gauche (collection de M. Martin). 203
Tableau de Thouzon, volet droit (collection de M. Martin). 205
Saint Jean l'Évangéliste, peinture du XVIe siècle (église de Ménerbes, Vaucluse) 207
Saint Hilaire, peinture du XVIe siècle (église de Ménerbes, Vaucluse). . . 209
Saint Michel terrassant le Démon, peinture du XVe siècle (musée Calvet, Avignon) 211

Pages

Saint Siffrein, peinture de Nicolas FROMENT (Grand Séminaire, Avignon). 213
Le Miracle de saint Mitre, peinture du XVe siècle (cathédrale d'Aix). 215
Portrait d'homme inconnu, peinture du XVe siècle (collection de l'abbé Requin, Avignon) 217
En tête : *Fête galante*, peinture de NORBLIN DE LA GOURDAINE 219
Norblin de La Gourdaine, par lui-même, eau-forte originale. 221
Fête donnée à Powasky, par le comte Rzewusky, le 10 février 1782, peinture de NORBLIN DE LA GOURDAINE. . . . 223
La Résurrection de Lazare, eau-forte originale de NORBLIN DE LA GOURDAINE 225
En cul-de-lampe : Eau-forte originale de NORBLIN DE LA GOURDAINE. . . . 227
En tête : *La Seine au Pont d'Austerlitz*, gravure sur bois de M. Eugène DÉTÉ, d'après un dessin de M. Ch. JOUAS. 228
Nelly O Brien, peinture de REYNOLDS (collection Wallace, Londres . . . 231
Samuel Johnson, peinture de REYNOLDS (National Gallery, Londres) 233
John Charles, vicomte Althorp, peinture de REYNOLDS (collection du comte Spencer, Londres) 235
Lawrence Sterne, peinture de REYNOLDS (collection du marquis de Lansdowne, Londres) 237
Mrs Hoare et son fils, peinture de REYNOLDS (collection Wallace, Londres) 239
Lady Ann Bingham, peinture de REYNOLDS (collection du comte Spencer, Londres) 241

N° 91

(Octobre 1904.)

L'histoire des ossements de saint Jean-Baptiste, peinture de GÉRARD DE SAINT-JEAN (musée de Vienne) . . . 253
La Vierge et sainte Anne, peinture de GÉRARD DE SAINT-JEAN (volet dextre du diptyque de Brunswick). 255
Un chartreux protégé par sainte Barbe, peinture de GÉRARD DE SAINT-JEAN (volet senestre du diptyque de Brunswick) 257
Saint Bavon, peinture de GÉRARD DE SAINT-JEAN (revers du volet senestre du diptyque de Brunswick) 259
Donatrice et saint Adrien, peinture de GÉRARD DE SAINT-JEAN (volet senestre du triptyque de Prague). . . 263
Donateur et saint Julien, peinture de GÉRARD DE SAINT-JEAN (volet dextre du triptyque de Prague). 265
En tête et portrait, dessins originaux de M. Abel TRUCHET 268
En tête : *l'Arc de Septime-Sévère au Forum* 269
Porte de Sixte IV 270
Statue de Marc-Aurèle sur la place du Capitole, gravure de PIRANESI, d'après le dessin de T. PIROLI . . . 271
Le Mont Tarpéïen et le Forum vers 1534, dessin de HEEMSKERCK 272
Le Capitole en 1618, d'après une gravure du Cabinet des Estampes. . . 273
Les Palais capitolins et Santa Maria Aracœli, d'après une estampe du XVIIIe siècle 275
Cérémonie de la bénédiction du Bambino, d'après une gravure du Cabinet des Estampes. 277
En cul-de-lampe : *la place du Capitole*, d'après une ancienne estampe. 278
En tête : *Réunion sur une terrasse*, peinture de NORBLIN DE LA GOURDAINE. 279

Pages

En lettre : *Mme Norblin*, miniature de NORBLIN 279
Entrée du jardin de « l'Arcadie », dessin à la sanguine, par NORBLIN (collection du prince Radziwill) 281
Le Déjeuner sur l'herbe, peinture de NORBLIN (musée Czartoryski, à Cracovie) 283
Le Concert en plein air, peinture de NORBLIN (musée Czartoryski, à Cracovie) 285
Mazeppa, eau-forte originale de NORBLIN 290
Bal polonais, aquarelle de NORBLIN (musée Czartoryski, à Cracovie) . . 287
Norblin, par lui-même, miniature . . 290
Femmes dansant, miniature de NORBLIN 290
Le Montreur de marionnettes, dessin de NORBLIN (collection de M. G. Cain). 291
En cul-de-lampe : *Paysage*, eau-forte de NORBLIN 292
Anne d'Autriche, peinture de RUBENS (musée du Louvre) 295
Le duc de Buckingham, dessin de RUBENS (Albertina, Vienne) 299
Anne d'Autriche, reine de France, gravure de Michel LASNE 301
L'Invention de la Sainte Croix par sainte Hélène, peinture de l'école franco-flamande du XVe siècle (musée du Louvre) 307
Mme Danger brodant, peinture de TOCQUÉ (musée du Louvre) 311
Le Jugement dernier (1499), fresque du cimetière de Santa Maria Nuova, à Florence, peinture de FRA BARTOLOMMEO (musée des Offices) 315
Noli me tangere (vers 1505), peinture de FRA BARTOLOMMEO (musée du Louvre) 317
La Présentation au Temple (1516), peinture de FRA BARTOLOMMEO (musée de Vienne) 319
Anne de Clèves (1539), peinture de l'école de Cologne (Oxford, Trinity College) 324

N° 92

(Novembre 1904.)

En tête : *Deux scènes de la vie de saint Dominique*, peinture de FRA ANGELICO (chapelle des Jésuites, à Cortone) 329
Épisodes de la vie de saint Nicolas, peinture de FRA ANGELICO (musée du Vatican) 331
Prédelle du Couronnement de la Vierge, peinture de FRA ANGELICO (musée du Louvre) 332-333
Épisodes de la vie de saint Dominique, peinture de FRA ANGELICO (musée du Louvre) 335
Martyre des saints Côme et Damien, peinture de FRA ANGELICO (musée du Louvre) 339
En tête : *Le Chasseur*, gravure de HUQUIER, d'après WATTEAU . . . 341
L'Assemblée galante, gravure de LE BAS, d'après le tableau de WATTEAU. 343
Le Passe-temps, gravure d'AUDRAN, d'après le tableau de WATTEAU . . 347
La Rêveuse, gravure d'AVELINE, d'après le tableau de WATTEAU . . 350
La Conversation, gravure de LIOTARD, d'après le tableau de WATTEAU . . 351
Le Plaisir pastoral, gravure de TARDIEU, d'après le tableau de WATTEAU. 354
En lettre : *Biberon*, poterie de Saint-Porchaire, deuxième époque (collection Dutuit) 357
Coupe, première époque (musée de Cluny) 359

Pages

Biberon, deuxième époque (collection Dutuit) 360
Terme du château d'Oiron (musée de Sèvres) 361
Buire au Christ, (première époque (collection Sauvageot, au musée du Louvre) 363
Salière, deuxième époque (collection Sauvageot, musée du Louvre) . . . 365
Chandelier, deuxième époque (collection Dutuit) 367
Aiguière, deuxième époque (collection A. de Rothschild, à Londres) . 369
Veilleuse, première époque (collection Mannheim) 371
En tête et portrait, dessins originaux de M. Rodolphe PIGUET 372
L'Adoration des Mages (panneau central du triptyque de Prague), peinture de GÉRARD DE SAINT-JEAN . . . 375
La Parenté de la Vierge, peinture de GÉRARD DE SAINT-JEAN (Rijksmuseum, à Amsterdam) 379
Saint Jean-Baptiste, peinture de GÉRARD DE SAINT-JEAN (musée de Berlin) . . 383
La Résurrection de Lazare, peinture de GÉRARD DE SAINT-JEAN (musée du Louvre) 385
La Nativité, peinture de GÉRARD DE SAINT-JEAN (collection de M. Richard von Kauffmann) 387
Le Christ entouré des instruments de la Passion, peinture de GÉRARD DE SAINT-JEAN (Musée archiépiscopal, à Utrecht) 389
En lettre : *les Armoiries de la Mort*, d'après une gravure sur cuivre d'Albert DÜRER 391
Danse de paysans, d'après une gravure sur cuivre d'Albert DÜRER . . 392
Le Christ en croix, peinture d'Albert DÜRER (musée de Dresde 395
Saint Jérôme, d'après une gravure sur cuivre d'Albert DÜRER 396
La Trinité adorée par tous les saints, peinture d'Albert DÜRER (Musée impérial, Vienne) 397
Le Joueur de cornemuse, d'après une gravure sur cuivre d'Albert DÜRER. 398
Portrait de jeune homme, dessin à la pierre d'Italie, par Albert DÜRER (collection Bonnat) 399
Portrait de Jérôme Holzschuher, peinture d'Albert DÜRER (musée de Berlin) 401
Les Quatre Apôtres, peinture d'Albert DÜRER (ancienne Pinacothèque de Munich) 403

N° 93

(Décembre 1904.)

Mlle Pélissier de l'Opéra, gravure de DAUTLÉ, d'après François-Hubert DROUAIS 411
La petite fille au chat, peinture de François-Hubert DROUAIS 415
Le sculpteur Bouchardon, gravure de BEAUVARLET, d'après François-Hubert DROUAIS 417
Le jeune duc de Choiseul, peinture de François-Hubert DROUAIS 419
Partie du polyptyque d'Isenheim (musée de Colmar) 423
Concert d'anges. — La Nativité, double panneau du polyptyque d'Isenheim (musée de Colmar) 427
L'Annonciation, volet du polyptyque d'Isenheim (musée de Colmar) . . . 430
La Résurrection, volet du polyptyque d'Isenhein (musée de Colmar) . . . 431
Saint Sébastien, panneau du polyptyque d'Isenheim (musée de Colmar) 433
Saint Antoine, panneau du polyptyque d'Isenheim (musée de Colmar) . . . 435

Pages.

En lettre : *Portrait de Louis David*, par lui-même 437
Bélisaire demandant l'aumône, peinture de Louis DAVID (musée de Lille). 439
Marat, peinture de Louis DAVID (musée moderne de Bruxelles) 440
La Famille de Michel Gérard, peinture de Louis DAVID (musée du Mans) 443
Mars désarmé par Vénus, peinture de Louis DAVID 446
Les trois dames de Gand, peinture de Louis DAVID (musée du Louvre) . . 447
En tête : *Quatre muses*, peinture de l'École ombrienne du XVIe siècle (collection Doria Pamphili, Rome) . 449
Portrait d'Andrea Doria, peinture de SEBASTIANO DEL PIOMBO (collection Doria Pamphili) 451
Portrait d'homme, peinture de LORENZO LOTTO (collection Doria Pamphili) . 455
Scènes de la vie de saint Silvestre, peinture de Pesellino (collection Doria Pamphili) 456
L'Annonciation, peinture de FILIPPO LIPPI (collection Doria Pamphili) . . 457

Pages.

Saint Antoine faisant l'aumône, peinture de PARENZANO (collection Doria Pamphili) 459
Portrait d'enfant, peinture attribuée à VELAZQUEZ (collection Doria Pamphili) 460
En tête : *le Miracle de l'enfant ressuscité*, fresque de MASACCIO et FILIPPINO LIPPI 463
Saint François honoré par un fou, fresque de GIOTTO (église supérieure d'Assise) 465
La Présentation de Jésus au Temple, fresque de l'école de GIOTTO (église inférieure d'Assise) 467
La Présentation de la Vierge au Temple, peinture de GIOVANNI DA MILANO (église Santa-Croce, Florence) . . . 469
Détail de la « Vierge entourée de saints », peinture de BICCI DI LORENZO (Académie de Beaux-Arts, Florence) 470
Détail de la fresque du Miracle de l'enfant ressuscité, par MASACCIO (église du Carmine, Florence) 471

Le gérant : H. DENIS.

PARIS. — IMPRIMERIE GEORGES PETIT, 12, RUE GODOT-DE-MAUROI

N
2
R4
t.16

La Revue de l'art ancien et
moderne

PLEASE DO NOT REMOVE
CARDS OR SLIPS FROM THIS POCKET

UNIVERSITY OF TORONTO LIBRARY